A5620
.S95W6

LIBRARY OF PRINCETON
MAR 24 1902
THEOLOGICAL SEMINARY.

Division NA5620
Section .S95W6
No.

Das altchristliche Hauptportal

an der

Kirche der hl. Sabina

auf dem aventinischen Hügel zu Rom.

Beschrieben und erläutert

von

Dr. Johannes Wiegand,

Kaplan am deutschen Campo santo zu Rom.

Mit 21 phototypischen Tafeln und 6 Figuren im Text.

Trier.

Druck und Verlag der Paulinus-Druckerei.

1900.

Inhalt.

		Seite
I.	Einleitung	1
II.	Allgemeine Beschreibung der Thüre	7
III.	Beschreibung und Erläuterung der einzelnen Füllungen	17
	1. Die Kreuzigung	19
	2. Die Wunder Christi	25
	3. Jesus erscheint den Jüngern	30
	4. Berufung des Moses	34
	5. Verurteilung und Wegführung Christi	39
	6. Der Engel verkündigt den Frauen die Auferstehung	43
	7. Die Wunder des Moses	46
	8. Erscheinung Christi bei den Frauen	50
	9. Das christlich-römische Kaisertum	52
	10. Anbetung der Weisen	64
	11. Himmelfahrt Christi	65
	12. Verleugnung des Petrus	69
	13. Durchgang durchs Rote Meer	71
	14. Christus und die Emausjünger	77
	15. Die Kirche	82
	16. Habacuc	90
	17. Aufnahme des Elias	93
	18. Christus vor Kaiphas	95
IV.	Ikonographische Zusammenfassung	96
V.	Ursprung der Thüre	101
VI.	Alter der Thüre	110
VII.	Die „Concordia Veteris et Novi Testamenti“	126
VIII.	Die Sabinathüre und ihr Verhältnis zu den mittelalterlichen figurierten Thüren	135

I.

Einleitung.

Die Thüre von sa. Sabina, ein bis in die neuere Zeit verkannter und überhaupt fast unbekannter Juwel, hat in den letzten Jahrzehnten das Interesse der christlichen Archäologie auf das lebhafteste wachgerufen. Abgesehen von archäologischen und kunsthistorischen Handbüchern, in welchen sie Platz finden musste, hat sie zu einer grossen Zahl von Einzelabhandlungen, deren Gegenstand bald die ganze Thüre, bald dieses oder jenes Relief war, Anlass gegeben.

Der erste, der sie freilich nur mit wenigen Worten erwähnt, ist Ugonio in seinem Buche „*Historia delle Stazioni di Roma*", 1588, fol. 8 a tergo. Nach ihm gab Mamachi im I. Bande der Annales Praedicatorum 1756 (Seite 569—572) eine eingehende Beschreibung und Deutung der Reliefs, die, man muss es gestehen, trotz mancher Irrtümer von einer grossen Sachkenntnis zeugt. Er begleitet dieselbe mit einem grossen, die Gesamtansicht darbietenden Holzschnitte, der jedoch sehr ungenau und willkürlich ist. So erscheinen auf demselben die beiden mittlern Flügel viel breiter als die äussern, auf den einzelnen Füllungen lässt er Personen weg und verkehrt andere. Auf der Scene der Verurteilung Christi ist Simon von Cyrene zum Heiland gemacht, der umschaut und Tunika und Pallium trägt. Auf alle Fehler des nähern einzugehen, würde zu weit führen und hat auch keinen Zweck. Einen grossen Vorzug gewährt die Abbildung aber dadurch, dass sie ein allgemeines Bild von dem Zustand der Erhaltung giebt, in welchem sich die Thüre zu Mamachi's Zeit befand, und in der That ist es dem Verfasser mit ihrer Hülfe gelungen, Ergänzungen genau zu konstatieren, welche ihm sonst vielleicht entgangen wären.

Auch d'Agincourt bildet die Thüre in seiner Histoire de l'art par les monuments, Paris 1825, tome IV pl. XXII ab. Ausser der Gesamtansicht hat er noch ein Detail der Einfassung, ferner 2 Reliefs und aus einem 2 Personen in grösserm Maassstabe. Die

Abbildungen sind alle falsch und wissenschaftlich unbrauchbar. Keine giebt den Stil und die Kleidung genau wieder. Mehr oder minder ausgedehnt handeln weiter von ihr Rumohr „*Italienische Forschungen*“, 1827, I. 273, sowie die Beschreibungen Roms und Kunstgeschichten von Bunsen bis auf Kraus und Kuhn: Bunsen etc. „*Beschreibung der Stadt Rom*“ 1837 III. Bd. I. Teil S. 415, Schnaase „*Geschichte der bildenden Künste*“ 1864 VII, 284 (2. Aufl. 1876, VII, 251), Burckhardt „*Cicerone*“ 1869, 557 (und in den spätern Auflagen), Crowe und Caralcaselle „*Geschichte der italienischen Malerei*“, deutsche Orig.-Ausg. von Jordan I, 49 ff. (1869), Garrucci „*Storia dell' arte cristiana*“ vol. VI, p. 178, tavv. 499 und 500. Garrucci giebt zum erstenmale neben einer Gesamtansicht alle Reliefs in Einzelabbildungen, die trotz der ihnen anhaftenden Mängel, im allgemeinen den Stil recht gut wiedergeben und den Anforderungen, die man an solche Linienzeichnungen stellen kann, recht wohl genügen. Abgesehen von einigen Reliefs, welche Grisar geboten hat, waren Garrucci's Abbildungen bisher immer noch die besten. Ihm folgt durchgängig Kraus „*Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer*, II. Bd. in dem Artikel „*Thüren*“ S. 862 f. (1886), der ohne wesentliche Veränderung in seine „*Geschichte der christlichen Kunst*“ I, 494 ff. (1896) überging. In letzterer findet sich eine Gesamtansicht in Netzdruck, welche jedoch nur den obern Teil der Thüre umfasst, in welchem die noch erhaltenen Platten zusammengestellt sind. Ausserdem bietet dieselbe S. 174 eine zwar kleine, aber recht scharfe Abbildung der Kreuzigungstafel. Ferner widmet ihr Pératé „*L'archéologie chrétienne*“ p. 330 eine Besprechung von 7 Seiten, welche durch 7 Teilabbildungen in rohem Holzschnitt erläutert werden.

Ebenso behandelt Schultze dieselbe in „*Archäologie der altchristlichen Kunst*“, S. 282 ff. Endlich hat Kuhn „*Allgemeine Kunstgeschichte*“, Plastik S. 296 eine treffliche Gesamtansicht mit kurzem begleitenden Text.

Neben diesen Handbüchern, in welchen die Thüre dem engen Rahmen des Werkes entsprechend, meist verhältnismässig nur kurz berührt wird, laufen eine ganze Anzahl Artikel und Abhandlungen, welche sich mit ihr beschäftigen. Die Restauration des Jahres 1836 gab Anlass zu einem kurzen Artikel im Diario di Roma, 9 Luglio 1836, gegen den sich ein anderer Artikel im Giornale arcadico 1836 IV, 363—365 wendet. Kein geringes Verdienst hat sich Dobbert „*Über den Stil Nicolò Pisanos*“, 1873, S. 87 und „*Zur Entstehungs-*

geschichte des Kruzifixes in den Jahrbüchern der königl.-preuss. Kunstsammlungen", 1880, I, 41 erworben, indem er mit aller Energie für den altchristlichen Ursprung der Thüre eintrat. Eine kurze Note de Rossi's in den Musaici cristiani di Roma (sa. Sabina fasc. III, not. 5) gab dieser Ansicht grossen Nachdruck und regte zu eifrigem Studium der Thüre an, dessen erste Früchte Rohault de Fleury „*L'Evangile, études iconographiques et archéologiques*", an verschiedenen Stellen bei Behandlung der einzelnen evangelischen Stoffe (die beigefügten Abbildungen sind weniger gelungen) und Kondakoff in seinem mit grosser Wärme geschriebenen Artikel in der Revue archéologique 1877, p. 361 sqq. zeitigten. Um dem Wunsche des letztern nach einer umfassenden Behandlung des ganzen Monuments nachzukommen, schrieb Berthier seine Monographie „*La porte de s. Sabine à Rome*" 1892, welche in der Folge vielen Abhandlungen als Grundlage diente, aber auch manchen Widerspruch hervorrief. Sie enthält Abbildungen aller Reliefs, die jedoch nur unvollkommen ihrem Zwecke genügen. Sie sind zu klein und undeutlich und waren nicht imstande, falsche Beschreibungen zu berichtigen und Zweifel an charakteristischen Merkmalen zu heben. An sie knüpft an der Artikel Ehrhardts im Katholik 1893 „*die altchristliche Prachtthüre der Basilika st. Sabina in Rom,*" der auch separat erschienen und von einer heliotypischen Gesamtansicht begleitet ist. Ebenso stellt Bertram „*Die Thüren von sa. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwardsthüren am Dom zu Hildesheim*", 1892, gestützt auf Berthier einen Vergleich der Thüre mit den genannten Domthüren an, deren Beziehungen zu einander auch schon von Cuno „*Archiv f. Kirchl. Kunst*" IX, 1885 H. 7, „*Die Bernwardsthüre u. s. w.*" und von Neumann in der Zeitschrift des österreichischen Museums, Aprilheft und ff. 1890 berührt worden waren. Ein Artikel in der Civiltà cattolica 1892, IV p. 68 sqq. unterzog die Berthier'sche Arbeit einer scharfen Kritik. In ihrem Werke „*Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung*" haben Forrer und Müller natürlich auch die Kreuzigungstafel unserer Thüre gebührend herangezogen, jedoch eine sehr mangelhafte Zeichnung davon gegeben. Ein Artikel über das Mosesrelief im Berliner Museum im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen XIV, 1893, S. 63—81, gab Strzygowsky Gelegenheit, ebenfalls über die Thüre von sa. Sabina zu handeln. Besonders aber verdienen noch die gründlichen Studien hervorgehoben zu werden, welche P. Grisar mit seinem gewohnten kritischen

Scharfsinne der Thüre gewidmet hat, die er hauptsächlich in der Römischen Quartalschrift, 1894, 1—48, in der Abhandlung „*Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von sa. Sabina in Rom*“ niedergelegt hat, nachdem er schon früher in den Conferenze di Archeologia cristiana (De Rossi, Bull. 1891, p. 31—32) einen Vortrag über die Thüre gehalten hatte. Diese Studien fanden später ihre Ergänzung und teilweise Modifizierung in der Civiltà catt. 1899, ser. XVII, vol. V, p. 225, sowie in der „*Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter*“ Bd. I S. 256 f., 372—374. Die „*Analecta romana*“, in denen die Dissertationen über unser Monument zusammengestellt werden (I diss. X und „*Nachträge*“), sind mir leider noch nicht zugänglich. Anlässlich des ersten internationalen Kongresses christlicher Archäologen in Spalato gaben die dortigen geschnitzten Domthüren Ehrhardt Anlass, in der Ephemeris Spalatensis, 1894, S. 9 auf den schon früher behandelten Gegenstand zurückzukommen und zugleich sich über das Verhältnis der Thüre zu den figurierten Thüren in Hildesheim und Spalato auszusprechen. Endlich widmete ihr noch Stuhlfauth am Schlusse seiner „*Altchristlichen Elfenbeinplastik*“, S. 203—209 einen Exkurs und schenkte ihr auch in seiner Schrift über „*Die Engel in der altchristlichen Kunst*“ bei Besprechung der Scenen, in welchen Engel auftreten, die verdiente Beachtung.

Wenn trotz dieser ausgedehnten Litteratur [1]) der Verfasser im Folgenden eine neue ausführliche Monographie bietet, so mag zu seiner Rechtfertigung angeführt werden, dass der mehrfach, auch nach Berthiers Schrift noch, geäusserte Wunsch nach einer solchen, darthut, dass die vorhandene Litteratur eben den Gegenstand noch nicht erschöpfend behandelt. Der Verfasser, den andere Studien zwangen, auch der Thüre von sa. Sabina seine Aufmerksamkeit zu schenken, empfand dabei sehr den Mangel an unzweideutigen, klaren Reproduktionen, und er fühlte die Notwendigkeit derselben umsomehr, als sogar die bloss materiellen Beschreibungen der Bilder sehr von einander abwichen. Die Anregung P. Grisars that das übrige, und so entschloss er sich, die Publikation zu übernehmen.

Sein Hauptzweck war, durch gute Wiedergabe der Reliefs alle Zweifel bezgl. ihrer ikonographischen Eigentümlichkeiten zu heben, und auch denjenigen, welchen es nicht möglich ist, das Original

[1]) Die angeführten Werke und Abhandlungen werden im Folgenden häufiger zitiert werden. Wo von demselben Auktor nur ein Werk in Betracht kommt, geschieht dieses durch einfache Seitenangabe.

mit Benutzung einer Leiter tagelang zu untersuchen, — eine Arbeit, welche auch mit Rücksicht auf das sehr ungünstige Licht in den obern Teilen eine recht mühsame ist, — einen möglichst vollkommenen Ersatz dafür zu bieten. Er kann sich dann auch das Zeugnis geben, dass dieser Zweck erreicht worden ist. Die photographischen Aufnahmen sind unter seiner Leitung mit künstlicher Lichtzuführung aufgenommen worden. Sein Hauptbestreben war dabei darauf gerichtet, zu verhüten, dass durch eine allzu einseitige Beleuchtung die Umrisse der Gegenseite durch zu tiefe Schatten undeutlich wurden. Durch Beleuchtung von drei Seiten konnten fast alle Schatten vermieden werden. Die bewährte Anstalt Danesi hat alsdann die Tafeln mit der bei ihr bekannten Präzision ausgeführt. Sie geben die Originale scharf und genau wieder. Die Verhältnisse betragen für die kleinen Tafeln etwa die Hälfte der Liniengrösse, für die grossen ein Viertel. Gern hätte der Verfasser noch grössere Tafeln geboten, allein die Rücksicht auf die Kosten setzte ihm Schranken. Doch genügt die vorgelegte Grösse vollständig.

Neben den Abbildungen musste eine genaue Beschreibung nebenher gehen. Alles kann ja auch auf der besten Reproduktion nicht zum Ausdruck kommen, wie man nicht einmal am Original alles sieht, wenn man es bloss von einer Seite betrachtet. Manches war zudem am Original selbst nur mit einer scharfen Lupe zu erkennen, anderes ist zwar auf den Abbildungen hinreichend sichtbar, fällt aber nicht ins Auge, wenn nicht eigens darauf aufmerksam gemacht wird. Besonders machte es sich der Verfasser auch zur Aufgabe, sorgfältig alle spätern Ergänzungen zu konstatieren, von denen manche besonders hinsichtlich des Stiles zu irrtümlicher Beurteilung Anlass gegeben haben. An die Beschreibung schliesst sich die Erklärung, welche zunächst zusammenfasst, was bisher darüber geschrieben worden ist, manches eingehender begründet, auch hier und da Neues bringt, worüber das Urteil der Kritik anheimgestellt bleibt. Über manches wird es ja schwer sein, endgültig zu entscheiden und eine solche Entscheidung wohl nie zu erwarten sein. Ein kurzer Vergleich mit analogen Monumenten sollte das Material und die Grundlage bieten für einige folgende Kapitel, in denen eine ikonographische Zusammenfassung geboten und auf Grund dieser die Entscheidung der Frage nach Herkunft und Alter versucht wird. Wenn dabei fremden Ansichten hier und da entgegen getreten werden musste, so leitete den Verfasser nicht die Sucht zu polemisieren,

sondern eine durch ruhige Prüfung der verschiedenen Ansichten und des Originals erlangte Überzeugung, sowie das Verlangen, zu einer endgültigen Lösung schwebender Streitfragen beizutragen, die sich an ein Monument knüpfen, dessen ganz einzige Bedeutung in der christlichen Archäologie eine übereinstimmende Beurteilung dringend wünschenswert erscheinen lässt. In dem Schlussabschnitte wird das Verhältnis der Thüre von sa. Sabina zu den spätern, so beliebten, mit bildlichem Schmuck ausgestatteten, mittelalterlichen Thüren erörtert.

Möge die Arbeit, welche dem Verfasser nicht geringe Opfer gekostet hat und nur im Interesse der christlich-archäologischen Studien unternommen wurde, in berufenen Kreisen eine wohlwollende Aufnahme und die Unterstützung finden, welche imstande ist, zu weiterm freudigen Arbeiten auf diesem Gebiete anzuregen!

Zum Schlusse fühle ich mich gedrängt, hier öffentlich warmen Dank auszusprechen, sowohl dem Direttore generale degli scavi e dei musei del regno, Hrn. Komm. Barnabei, sowie seinem Sekretär Hrn. Borsari, als auch den treuen Hütern des kostbaren Monuments, den Söhnen des hl. Dominikus, für das überaus liebenswürdige Entgegenkommen und die weitgehende Förderung, welche sie mir bei meinen Studien gewährt haben.

Rom, Campo santo teutonico, 14. September 1899.

Der Verfasser.

II.

Allgemeine Beschreibung der Thüre.

Am Rande des Plateaus des aventinischen Hügels zu Rom erhebt sich, schlicht und unscheinbar von aussen, die Basilika der hl. Sabina. Sie wurde gebaut nach dem Bericht des Liber Pontificalis [1]) und den Worten der Mosaikinschrift, welche noch heute fast unversehrt gegenüber der Apsis über dem Portal prangt, von einem illyrischen Priester Petrus, unter der Regierung des Papstes Coelestin I, und eingeweiht unter des letztern Nachfolger Sixtus III, also kurz nach 432. Mit s. Maria Maggiore ist sie das einzige, noch ziemlich unverfälscht erhaltene Beispiel einer altchristlichen Basilikenanlage, und wenn sie auch ihren ursprünglichen Schmuck und manchen charakteristischen Teil der innern Ausstattung verloren hat, so hat sie doch einige Perlen altchristlicher Kunst bewahrt, vor allem das treffliche Mosaik und die prachtvolle Marmorinkrustation über dem Bogen des Mittelschiffs, sowie das grosse Holzportal, welches den Gegenstand der vorliegenden Abhandlung bildet.

Wie dies gewöhnlich bei den Basiliken des christlichen Altertums der Fall war, hatte s. Sabina vor der Hauptfront ein Atrium vorgelagert, mit welchem sie an eine antike Strasse anstiess, die über eine Treppe den Abhang hinab zum Tiber führte. Ob die Richtung dieser Strasse der Grund war, weshalb die Kirche nicht orientiert angelegt wurde, sondern ihre Richtung von Nord-Nord-Osten nach Süd-Süd-Westen erhielt, ob man auf die Fundamente der antiken Bauten Rücksicht nahm, an deren Stelle sie erbaut wurde, oder ob irgend ein anderer Grund vorlag, lässt sich nicht entscheiden. Aus dem Atrium gelangte man durch drei den Schiffen entsprechende Eingänge in die Kirche.

---

[1]) Ed. Duchesne I. p. 236—237. — Näheres über den Ursprung und die Ausstattung der Basilika s. Grisar, Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter I. Bd., 6. Lief. S. 364 ff. —

Das alte Atrium ist den Veränderungen späterer Jahrhunderte zum Opfer gefallen. Während aber sonst an seine Stelle eine offene Vorhalle zu treten pflegte, wurde der Basilika s. Sabina eine geschlossene Halle vorgelegt, durch welche die Eingänge der Hauptfront dem Volke unzugänglich gemacht wurden. Ein neuer Eingang öffnete sich ihm von der rechten Seite der Kirche, und vor diesem wurde eine eigene Vorhalle errichtet. Durch diese Änderung wurden die drei Thüren der Hauptfront überflüssig. Die beiden Seitenthüren wurden vermauert. Von der einen, rechts vom Beschauer, ist der steinerne Thürrahmen noch sichtbar, die andere wurde durch die zum Convent führende Treppe verdeckt. Nur das Mittelportal blieb geöffnet. Zwar dienten seine altehrwürdigen Reliefs jetzt wenig mehr der Belehrung und Erbauung des christlichen Volkes, aber vielleicht hat der Archäologe heute gerade diesem Umstande ihre Erhaltung zu verdanken.

Die Ausdehnung der Thüre [1]) beträgt in der Höhe m 5,41, in der Breite m 3,22 [2]). Sie besteht aus zwei Flügeln, deren jeder wiederum der Länge nach sich aus zwei Streifen zusammensetzt. In den untern Teil der beiden mittlern Streifen ist eine kleinere, drei Felder umfassende Thüre eingeschnitten, welche als gewöhnlicher Eingang dient.

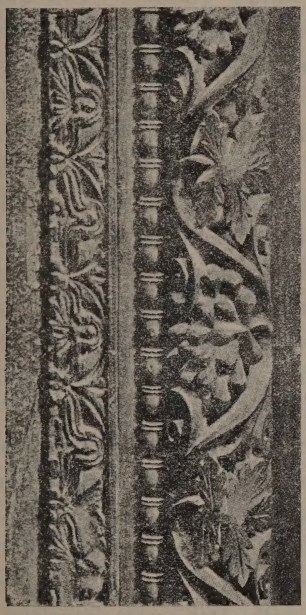
Jeder Streifen wird durch einen Hohlwulst, gebildet durch ein in trefflicher durchbrochener Arbeit ausgeführtes Traubenornament, über das hier und da eine Eidechse dahinhuscht (Fig. 1), in sieben über einander liegende Felder geteilt, abwechselnd ein kleineres und ein grösseres. An der innern Seite wird die Traubenranke durch eine feine Perlschnur besäumt. Ursprünglich lief auch um die äussere Seite eine ebensolche Perlschnur, von welcher auf der Zeichnung Mamachi's [3]) noch Reste zu sehen sind. Bei den späteren Restaurationen, von denen unten die Rede sein wird, ist die letztere weggeblieben. In die so abgeteilten Felder sind die reliefgeschmückten Holztafeln eingelassen. Durch eine zweite, ein verkümmertes Palmettenmotiv aufweisende Umrahmung, welche Figur 1 ebenfalls in vergrössertem Maassstabe darstellt, werden die Füllungen festgehalten. Ihre Grösse ist verschieden. Die Breite schwankt

[1]) Vgl. Tafel I und II.

[2]) Berthier l. c. p. 4 giebt als Maasse m 5,15 in der Höhe und m 2,02 in der Breite. Das letztere Maass insbesondere muss wohl auf einem Irrtum beruhen.

[3]) p. 571.

zwischen 31 und 35, die Höhe der grösseren zwischen 82 und 78, die der kleineren zwischen 25 und 21 cm.[1]) Die Gesamtzahl der Tafeln betrug ursprünglich 28[2]). Zehn, vier grosse und sechs kleine, sind leider im Laufe der Zeit verloren gegangen. Wann das geschehen sei, entzieht sich unserer Kenntnis. Berthier glaubt annehmen zu sollen, sie seien in dem Zeitraum zwischen 1588 und 1756 untergegangen. Auf Mamachi's Abbildung fehlen sie nämlich schon. Ugonio aber, glaubt Berthier, habe sie noch gesehen. Er schliesst dieses daraus, dass derselbe in seinem Buche *„Historia delle Stazioni di Roma"*[3]) eine genaue Beschreibung der Basilika liefere, wie sie vor den durch Sixtus V. zu seiner Zeit ausgeführten Restaurationen ausgesehen habe. Von der Thüre dagegen sage er nur *„una bellissima porta di molti lavori e figure con gran manifattura intagliata"*. Daraus, meint er, dürfe man schliessen, die Thüre habe zu seiner Zeit noch in ihrer Unversehrtheit bestanden. Doch dürfte Ugonios Beschreibung kaum eine hinreichende Stütze der Hypothese sein. Aus der kurzen Bemerkung über die Thüre lässt sich kein Schluss ziehen, weder für, noch wider. Im übrigen beschreibt er die innere Ausstattung der Kirche ziemlich oberflächlich. Wenn er einige Spuren antiker Mosaiken besonders hervorhebt, so findet das seinen Grund darin, dass dieselben unter Sixtus verschwinden mussten, wie er ja auch sonst alles sorgfältig aufzählt, womit Sixtus aufräumte.



Figur 1.

---

[1]) Die Ausdehnung wird genauer bei der Besprechung der einzelnen Reliefs gegeben werden. Die Maasse sind von der eigentlichen Bildfläche zu verstehen, sie schliessen den abgeschrägten Rand nicht ein.

[2]) Wenn Garrucci vol. VI, 179 glaubt, dass von den ursprünglich vorhandenen vier grosse und vierzehn kleine fehlen, so beruht dies auf einem Missverständnis. Ein Blick auf unsere Tafel genügt, um diese Ansicht zu widerlegen.

[3]) fol. 8, Rückseite.

Im Laufe dieses Jahrhunderts hat die Thüre mehrfach umfassende Restaurationen durchmachen müssen, die jedoch, dank der Leitung archäologischer Kommissionen im allgemeinen mit grossem Verständnis durchgeführt sind. So unvollkommen und ungenau Mamachi's Abbildung ist, so giebt sie doch wenigstens ungefähr einen Begriff von der Erhaltung der Thüre zu seiner Zeit. Wie bemerkt, waren schon damals nur noch die achtzehn Tafeln vorhanden, welche man heute noch bewundert, und zwar in derselben Ordnung eingesetzt, welche sie jetzt aufweisen. Sie erhielten also ihre heutige Reihenfolge nicht erst im Jahre 1836 [1]). Von dem schönen Weintraubenornament ist kaum noch die Hälfte vorhanden, sowohl die dasselbe von aussen, als auch von innen begrenzenden Perlstäbe fehlen grossenteils. Die innere Umrahmung der Platten, durch welche dieselben in dem Rahmen festgehalten werden, ist jedoch ganz erhalten. Einer ziemlich umfassenden Restauration wurde das Monument in den Jahren 1835 und 1836 auf Anordnung des Kardinal-Camerlengo unter Leitung der Commissione Generale Consultativa di Antichità e Belle Arti, unterzogen, zu der damals unter andern Msgr. Santucci als Präsident, Cav. Pietro Ercole Visconti, Cav. Gius. Valadier, Gius. de Fabris, Baron Camuccini, comm. Thorwaldsen als Consiglieri und Luigi Grifi als Sekretär gehörten. Eine kurze Notiz aus der Feder des letztern im Diario di Roma [2]) erstattet Bericht von derselben. Die Nachrichten, welche hier gegeben werden, sind den Akten des Camerlengats selbst entnommen, welche dem Verfasser von der Verwaltung des Königl. Staatsarchivs in dankenswerter Weise zur Einsicht vorgelegt wurden [3]). Leider ist das für uns bedeutsamste Dokument verloren gegangen, nämlich der genaue Voranschlag, der im einzelnen alle Reparaturen, welche notwendig geworden waren, aufführte. Eine Bemerkung in den Akten besagt, dass derselbe dem Direttore Generale dei Lavori di Fabbriche Camerali Valadier übergeben worden sei, von wo er nicht mehr zu den Akten zurückkehrte. In dem Gutachten, welches einige Mitglieder der Kommission über den Zustand der Thüre abgaben, heisst es, die Thüre sei ziemlich stark beschädigt, sodass

---

[1]) Kondakoff, p. 365. Dass die heutige Reihenfolge nicht die ursprüngliche ist, zeigt offenbar die völlige Verkehrung der historischen und der Mangel jeglicher systematischen Ordnung.

[2]) anno 1836, 9 Luglio (nicht Giugno).

[3]) Arch. di Stato, Atti del Camerlengato anno 1834, fasc. No. 2155 del Titolo 4. —

der gänzliche Zerfall der Bilder und Ornamente zu befürchten sei, wenn nicht Abhülfe geschaffen werde. Deshalb hält die Kommission für nötig, die Tafeln und Ornamente von dem alten Thürgestell, das nicht mehr solid und aus den Fugen gewichen sei, herauszunehmen, ein ganz neues Gestell anzufertigen und die Tafeln mit ihrer Umrahmung in der alten Verteilung in dasselbe wieder einzufügen.

Dementsprechend wurden die Restaurationen mit einem Kostenaufwand von 713,58 Scudi durchgeführt. Ausserdem wurden die fehlenden Teile der Umrahmungen ergänzt und auch an einzelnen Tafeln einige Köpfe, Hände und Füsse ersetzt, ja sogar in einer ein breiter Streifen ganz neu eingefügt. Wenngleich über diese Restaurationen ein genauer, gleichzeitiger Bericht nicht vorliegt, so sind dieselben doch, da sie nicht aus späterer Zeit stammen, in jene zu versetzen. Bei der Besprechung der einzelnen Tafeln wird genauer angegeben, was erneuert ist, soweit es sich mit Sicherheit konstatieren lässt. Da der erwähnte Voranschlag verloren gegangen ist, sind wir nämlich hierfür auf die Untersuchung des Monuments selbst angewiesen, welche zuweilen ziemlich erschwert wird durch den Kitt, mit dem die Ansatzstellen ausgeschmiert sind, sowie durch den dicken Firniss, mit dem die Tafeln mehrmals überzogen wurden. Man hat nämlich nicht nur durchsichtigen Firniss angewandt, da, wie es ausdrücklich heisst, der Firniss dem hellen Holze die Farbe der alten Teile geben sollte. Dasselbe lehrt der Augenschein. Eine genaue Untersuchung über die Restaurationen ist aber, wie sich zeigen wird, für die Beurteilung der Tafeln durchaus nicht ohne Belang.

Schon im Jahre 1852 war wiederum eine teilweise Erneuerung des Rebenornamentes vonnöten, nachdem die Revolutionäre von 1848 die Thüre eingeschlagen hatten [1]).

Eine letzte und die umfassendste Restauration erfuhr das Monument endlich, nachdem die Pulverexplosion vom 23. April 1891 es aufs neue zu Boden gestürzt hatte [2]). An den Platten war der Schaden gering. Einige Splitter, die abgesprungen waren, wurden sorgfältig gesammelt und an ihre Plätze wieder eingesetzt, einige Glieder (Hände und Füsse, jedoch nur wenige) neu angefügt. Da-

[1]) Berthier p. 17.

[2]) Die nachfolgenden Notizen verdanke ich den Angaben des Handwerkers des Ministero della Publica Istruzione, welcher die Reparaturen ausführte.

gegen war das Thürgestell wieder vollständig in Stücke gegangen. Ein neues, aus Lärchenholz gezimmert, ersetzte das alte, das ohnehin der Holzwurm in den fünfzig Jahren schon stark mitgenommen hatte, wie einige Stücke, welche wieder Verwendung fanden[1]), zeigen. Von dem Weinrebenwulst suchte man nur die wenigen kleinen Reste heraus, welche noch der ursprünglichen Zeit angehören[2]), und setzte sie wieder auf. Sie waren leicht erkennbar durch ihr von der Verschiedenheit des Holzes bedingtes Gewicht, sowie dadurch, dass die innere Hohlfläche des Wulstes rauh bearbeitet war, während sie an den aus dem Jahre 1836 stammenden Stücken mit dem Hobel geglättet war. Alles andere ist neu und zwar aus Cymbelholz. Die innere Umrahmung der Tafeln ist grösstenteils noch alt, die erneuerten Teile stammen fast alle aus dem Jahre 1836, nur ein paar wurden 1891 ersetzt[3]). Ebenso ist die ganze Perlstabverzierung, abgesehen von einigen Kleinigkeiten, ein Werk des Jahres 1836. Sie ist aus Buchenholz geschnitten. Auch die die fehlenden Tafeln ersetzenden Holzplatten wurden aus Pinienholz neu gefertigt. Ein Firnissüberzug und Wachsbeize vollendeten die Restauration.

Die Reliefplatten der Thüre sind aus Cypressenholz[4]). Ebenso die wenigen antiken Reste des Weinornamentes. Daraus allein lässt sich die gute Konservierung der Thüre und besonders ihre Unversehrtheit von den Spuren des Holzwurms erklären. Welches Holz man bei den Reparaturen 1836 verwandt, vermag ich nicht anzugeben. Das Gestell soll aus Lärchen bestanden haben.

So rege auch die Aufmerksamkeit ist, welche seit einigen Jahrzehnten die Thüre von sta. Sabina gefunden hat, so beschäftigen sich doch alle fast ausschliesslich mit den Reliefs und Ornamenten der Aussenseite; des Schmuckes, der ihre Innenseite ziert, hat kaum der eine oder andere Erwähnung gethan. Rumohr[5]) entdeckte an der Innenseite Verzierungen, welche im XII. Jahrhundert die Annäherung jenes Bau- und Verzierungsgeschmackes ankündigen, den man den gothischen nennt. Die „Beschreibung der Stadt Rom“[6]) nennt

[1]) Siehe den Streifen rechts von dem rechten inneren Thürflügel.

[2]) Wenigstens vor 1836. Es ist hier nicht unsere Absicht, schon auf eine nähere Zeitbestimmung des Ornaments einzugehen.

[3]) Neu, d. h. aus dem Jahre 1836, ist die ganze Umrahmung der nicht reliefierten Platten, die der übrigen ist fast ganz alt.

[4]) Rumohr, Ital. Forsch. I, 273 sagt, sie seien aus Weinstock geschnitzt.

[5]) Ital. Forsch. I, 273 (1827).

[6]) III, I. Teil 415 (1827).

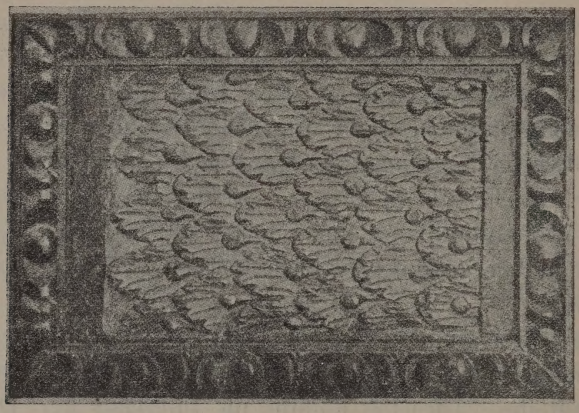
die Zieraten, welche die innere Seite der Thüre schmücken, vortrefflich gearbeitet, Burkhardt im Cicerone VII. Aufl. II. Teil I u. II (1898) p. 216 redet von einigen bloss mit Ornamenten bedeckten Feldern an der Holzthüre von s. Sabina. Auch der Prior von s. Sabina, der im Juni 1834 das Gesuch um Restauration an den Papst richtete, spricht von den *„bassorilievi in legno rappresentanti al di fuori fatti di s. Scrittura, al di dentro intrecci di fiorami.“* Der erste, welcher dieselben eingehender würdigte, ist Ferdinando Mazzanti, der in der Zeitschrift „Archivio storico dell' Arte anno 1896 p. 45 eine Abbildung dreier Tafeln bringt und dieselben kurz beschreibt. Da er allerdings nicht ausdrücklich auf die Abbildungen verweist und in demselben Zusammenhang von antiken Marmorplutei spricht, war es möglich, dass P. Grisar die Abbildungen in seine „Geschichte der Päpste“ [1]) als „Teile von Marmorschranken aus der Basilika der hl. Sabina“ aufnahm. Dies ist alles, was bislang darüber gesagt worden ist. Und nichtsdestoweniger hat Mazzanti recht, wenn er sagt: „*Essi* (die Ornamenttafeln der Innenseite) *ci forniscono esempi di scomparti del quinto secolo assai preziosi perchè unici, credo, in Roma*“. In der That sind sie in ihrer Gesamtheit wohl überhaupt einzig in der altchristlichen Kunst. Der Einfachheit halber geben wir gleich hier eine nähere Beschreibung derselben [2]).

Unsere Tafel giebt nur einen Teil der noch erhaltenen Tafeln wieder, nämlich nur die drei oberen Reihen. Das Original hat noch eine vierte Reihe. Dieselbe konnte im Interesse der Deutlichkeit fortbleiben, da ihre vier Platten in der Zeichnung fast genau mit der ersten Platte der zweiten Reihe übereinstimmen. Ausserdem ist noch eine Platte als letztes Feld unten rechts erhalten, welche getrennt in Fig. 2 vor Augen geführt wird. Besser als viele Worte genügt ein Blick auf unsere Tafel, um eine Vorstellung der Ornamente zu vermitteln. In der obern Reihe bemerken wir einen grossen Unterschied zwischen dem 1., 2. und 4. Relief und dem 3. Letzteres übertrifft die beiden andern weit an Reichtum des Rankenwerkes, kunstgerechter Ausführung und Natürlichkeit der Ver-

[1]) Bd. I, Lief. 6 S. 348.

[2]) Taf. III. — Bei der Schwierigkeit, die photographischen Aufnahmen zu machen, musste das Licht von unten zugeführt werden. Da infolgedessen die Anschauung erleichtert wird, wenn man die Tafel umgekehrt betrachtet, wurde sie entsprechend gebunden, sodass der Rand rechts vom Beschauer der obere, nicht der untere ist.

schlingungen. Bei den übrigen hatte der Schnitzer offenbar auch vor, eine regelrechte Verknotung der Zweige darzustellen, da er aber nicht im stande war, den Lauf derselben über- und untereinander durch zu verfolgen, gewinnt der Knoten das Aussehen eines Ringes, durch welchen oben und unten eine geschwungene Ranke mit übergrossen Blättern sich hindurchzieht. Ein an der Innenseite des Ringes angesetztes Blatt verrät jedoch klar, dass der Handwerker auch ihn als einen Teil der Ranke auffasste. Wenn auch alle drei offenbar nach derselben Zeichnung angefertigt sind, so ahmt doch keins das andere sklavisch nach. Eine genauere Besichtigung lehrt, wie im Lauf, der Grösse und Zahl der Blätter Verschiedenheit waltet. Auf der ersten, die am sorgfältigsten ge-



Figur 2.

arbeitet ist, sind noch einige kleinere Gescheine eingefügt. Die Arbeit ist bei allen plump und unbeholfen und zeigt, dass ein Motiv aus der lebendigen Natur damals nicht mehr so gut geriet, wie geometrische Figuren, welche uns auf den übrigen Tafeln entgegentreten. Ausnehmen müssen wir das dritte, welches ein höheres Kunstvermögen verrät, als die andern, und daher wohl einer kunstgeübtern Hand zuzuschreiben ist.

Ungemein zierlich sind die in Kerbschnitt geschnitzten geometrischen Zeichnungen der Füllungen in der zweiten und dritten Reihe. Das zweite und vierte der zweiten Reihe, die sämtlichen der dritten Reihe weisen unter sich dasselbe Ornament auf, von den ersten der zweiten Reihe unterscheiden sich die drei letzten der (hier nicht abgebildeten) vierten Reihe nur dadurch, dass die rosettenge-

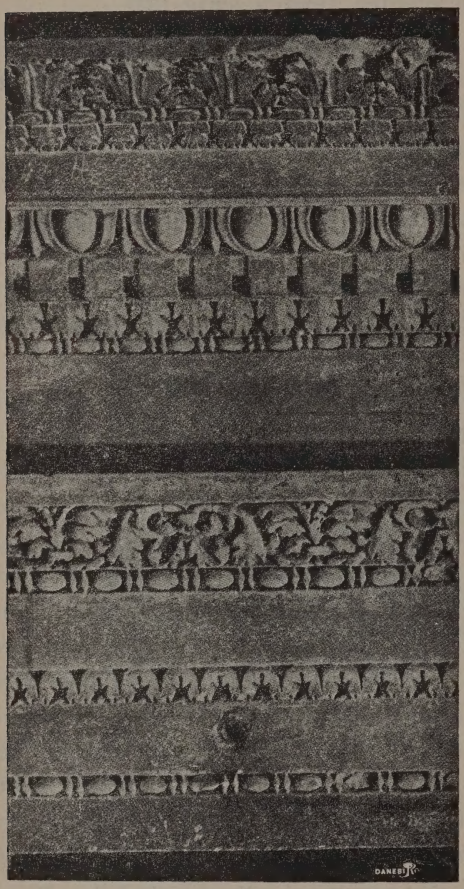
schmückten Sechsecke noch einen dem äussern Rand parallelen innern Einschnitt zeigen. Doch offenbart sich auch hier die freie, nicht mit der Regelmässigkeit der Maschine arbeitende Hand. Allein steht die dritte Platte der zweiten Reihe, sowie die letzte unten rechts im Eck mit ihren schindelförmig übereinandergelegten Blättern und den dazwischen eingefügten Beeren. (Fig. 2)

Die Platten entsprechen zwar genau denen der Vorderseite der Thüre, sind jedoch nicht aus demselben Stück, wie jene, geschnitzt, sondern für sich getrennt. Die beiden kleinen Platten der untersten Reihe der Vorderseite haben nämlich keine geschnitzte Rückseite und ebenso fehlt der untersten Platte der Innenseite ihr Gegenstück auf der Vorderseite. Vermittelst eines Eierstabbandes, welches teilweise alt, teilweise (1836) erneuert ist, werden die Platten in dem Thürgestell festgehalten. Unsere Abbildung gestattet eine ziemlich klare Unterscheidung der alten und der ergänzten Teile der Umrahmung.

Dass diese Tafeln ihren ursprünglichen Platz ebensowenig, wie diejenigen der Vorderseite, bewahrt haben, ist wohl sicher anzunehmen. Die Gleichheit vieler Tafeln unter sich legt den Gedanken nahe, dass jede Reihe nur ein Muster enthielt, wie es ja in der dritten Reihe noch der Fall ist. In der That haben wir vier verschiedene Zeichnungen für kleine Tafeln. Sie würden die vier Reihen kleiner Felder füllen. Ebenso haben wir vier verschiedene Muster für grosse Tafeln. Diesen entsprechen jedoch nur drei Felderreihen. Da jedoch von einem Muster (dem ersten der zweiten Reihe) fünf Platten da sind, müssen wir ihm wohl zwei Reihen einräumen, dann hätte die noch übrige Reihe zwei Muster in sich vereinigt, was jedoch in Anbetracht der grossen Ähnlichkeit der Platten 2 und 3 der zweiten Reihe nicht unwahrscheinlich wäre. Immerhin bleibt dieser Ergänzungsversuch nur problematisch.

Schenken wir nun, ehe wir zur Beschreibung der figürlichen Darstellungen im einzelnen übergehen, noch dem prächtigen Steinrahmen einen kurzen Blick, in welchen unsere Thüre eingelassen ist. Zwar ist derselbe nicht für die Thüre ursprünglich gearbeitet, er trägt vielmehr den Stempel reinster Klassicität des ersten oder zweiten Jahrhunderts, aber er ist eines so ehrwürdigen Monumentes wert. Sowohl die Pfosten als auch der gewaltige Thürsturz mit seinem schönen weitausladenden Kranzgesims (Fig. 3) sind je aus

einem einzigen Marmorblocke gehauen. Die Thürpfosten (Taf. I u. II; Detail untere Hälfte von Fig. 3) sind dreifach sanft abgeplattet. Den Übergang von der ersten zur zweiten Abstufung bildet ein Perlstab, von der zweiten zur dritten ein geschwungener Stab mit abwärts gerichteten Blättchen geschmückt, den Abschluss nach aussen bildet ein Perlstab und eine Bordüre mit einem Blattmotiv. Die Breite der Pfosten beträgt 45 cm. Der Thürsturz bringt zunächst die Verzierung der Pfosten zum Abschluss, über einem schmalen Fries baut sich alsdann das ebenso einfach, als edel gehaltene Kranzgesims auf, dessen nähere Beschreibung die Abbildung überflüssig macht. Der Rahmen ist ohne Zweifel in seiner Vollständigkeit von einem antiken Bauwerk, etwa einem der auf dem Aventin sich erhebenden Tempel herübergenommen. Dass wir es nicht mit zusammengewürfelten antiken Spolien zu thun haben, zeigen zur Genüge die Eckenansätze für die Thürpfosten an dem Thürsturze. In die zweite Abplattung des Architravs sind fünf mit Blei ausgeschmolzene Löcher eingebohrt, in denen jedenfalls Haken eingelassen waren, welche den an den römischen Basiliken seit jeher üblichen Vorhang trugen.



Figur 3.

Der Vollständigkeit halber sei auch noch ein Wort der Frage gewidmet, ob die Thüre ihren ursprünglichen Platz einnehme, nachdem dieselbe einmal von anderer Seite berührt worden ist. Aus einer missverständlichen Auffassung einer Stelle Ugonios glaubte

nämlich Garrucci [1]) annehmen zu müssen, dieselbe habe ehemals an der Stelle gestanden, wo man heutzutage von dem kleinen Platze aus die Kirche betritt, und sei später an ihren jetzigen Platz übertragen worden. Doch handelte es sich, wie bemerkt, nur um ein Missverständnis, schon die Maasse des Seiteneinganges machen die Annahme unmöglich.

III.

Beschreibung und Erläuterung der einzelnen Füllungen.

Schreiten wir nunmehr zum Hauptteile unserer Arbeit, einer eingehenden Beschreibung und Erläuterung der einzelnen figürlichen Darstellungen. Es ist Berthier zum Vorwurf gemacht worden, hierbei die räumliche Reihenfolge und nicht vielmehr die zeitliche gewählt zu haben. Nichtsdestoweniger dürfte sein Vorgehen Nachahmung verdienen, schon der Klarheit halber, dann aber hauptsächlich aus dem Grunde, weil bei dem Mangel so vieler Reliefs, die ohne Zweifel grosse Lücken in die zeitliche Anordnung reissen, eine solche überhaupt zunächst für die blosse Beschreibung bedeutungslos erscheint. Um die Übersicht zu erleichtern und ein schnelles Auffinden der Stelle einer jeden Platte zu ermöglichen, füge ich das nachstehende Schema (Fig. 4) hinzu, nach welchem die einzelnen Platten hie und da einfach mit Nummern zitiert werden. Die den arabischen Ziffern beigedruckten römischen verweisen auf unsere Tafeln, auf denen die entsprechenden Reliefs zur Einzeldarstellung kommen; die Titel enthalten die Deutung, welche ihnen im folgenden zugesprochen wird; wo diese von der bisher allgemein gültigen abweicht, ist die letztere in Klammer beigefügt.

---

[1]) Pag. 179: *„L'Ugonio la vide dov'era allora, cioè all' entrata principale di fronte alla Tribuna, donde fu poi trasportata all' ingresso laterale che occupa adesso rimanendo perciò dentro il convento dei Domenicani.“* Wie aus diesen Worten hervorgeht, liegt dem Irrtum Garrucci's eine falsche Vorstellung von der Richtung der Kirche zugrunde, nach der die Apsis gegenüber dem heutigen Eingang von der Strasse aus liegen musste. Veranlasst wurde die Vorstellung wohl durch die Stelle Ugonios: *„L'entrata che principale diciamo esser stata, ha il portico ancor lei dinanzi maggiore, ornato di colonne attraverso scannellate, et una bellissima porta etc.“*, indem Garrucci die Vorhalle vor dem Seiteneingang mit der heute geschlossenen vor der Hauptfront verwechselte. Berthier p. 5.

Figur 4.

1. IV. Kreuzigung.	6. IX. Frauen am Grabe.	10. XIII. Anbetung der Weisen.	14. XVII. Christus u. die Emausjünger (Verklärung).
2. V. Wunder Christi.	7. X. Wunder des Moses.	11. XIV. Himmelfahrt Christi.	15. XVIII. Kirche.
3. VI. Erscheinung bei d. Jüngern.	8. XI. Erscheinung bei den Frauen.	12. XV. Verleugnung Petri.	16. XIX. Habakuk.
4. VII. Berufung des Moses.	9. XII. Christlich-römisches Kaisertum (Zacharias).	13. XVI. Durchgang durchs Rote Meer. Schlangen-wunder.	17. XX. Aufnahme des Elias.
5. VIII. Christus vor Pilatus.	a.	b.	18. XXI. Christus vor Kaiphas.
c.	d.	e.	f.
g.	h.	i.	k.

Es kann nicht in unserer Absicht liegen, auf alle von der Wirklichkeit abweichenden Beschreibungen, welche sich bei andern Auktoren finden, ausdrücklich hinzuweisen. Hier und da wird es jedoch notwendig sein, um auf wichtige Einzelheiten besonders aufmerksam zu machen, da bei einem so hervorragenden Monument wenigstens in der Beschreibung Klarheit herrschen muss.

1.

Die Kreuzigung[1]).

Dieses Relief, welches, wie Ehrhardt[2]) mit Recht hervorhebt, allein genügen würde, um den Thüren von s. Sabina einen Ehrenplatz unter den altchristlichen Bildwerken anzuweisen, hat auf der andern Seite eine in wesentlichen Eigentümlichkeiten so abweichende Beschreibung erfahren, wie kaum ein anderes. P. Grisar gebührt das Verdienst, dasselbe zum erstenmal mit der erforderlichen Gründlichkeit untersucht und behandelt zu haben[3]).

Das Maass der Bildfläche mit Ausschluss des in seinem obern Teile ergänzten Rahmens beträgt ungefähr 35 : 22 cm. Auf dem durch Quaderzeichnung ausgefüllten Hintergrund heben sich drei Giebelfronten ab. Getragen werden dieselben von zwei Pilastern, welche jedoch die Gestalt von flachen Pfosten haben. Zwei vertikale Parallelrinnen dienen ihnen zur Verzierung. Die beiden äussern Pfosten sind nicht zur Darstellung gekommen, wie auch für die entsprechenden Giebelecken selbst der Raum nicht mehr ausreicht. Auf den Pilastern ruht der Architrav. Während jedoch der mittlere und rechte Giebel sich über einem gemeinsamen Architrav erheben, hat der linke einen eigenen. Überhaupt ist dieser ganz selbständig gebildet und ragt mit dem rechten Eck über den mittlern hinweg. Auch der Architrav hat am Rande die parallelen Zierstreifen. Die Giebel selbst bilden unregelmässige Dreiecke, und zwar ist der rechte Schenkel beträchtlich länger als der linke[4]). Die Giebelsparren von drückender Schwere werden nur durch eine untergelegte Platte und eine Anzahl meist horizontaler Einschnitte ein wenig gegliedert. Hinter diesen Giebelfronten durchzieht die Quadermauer den ganzen Hintergrund. Doch läuft die Zeichnung der einzelnen Abteilungen nicht ineinander über. Jede ist vielmehr für sich ausgeführt. Nur die Glieder zwischen den Giebeln bilden

[1]) Taf. IV. — Frühere Abbildungen: die beste bei Grisar, Röm. Quart-Schr. 1894, Taf. I, 1; andere Separatabbildungen: Dobbert, Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. 1880, I, 41; — Garr. tav. 499, 1; — Pératé p. 334, fig. 227; — Berthier p. 23; Forrer und Müller, Taf. II, 13; — Kraus, Kunstgeschichte, I, 174.

[2]) Ephem. Spal., S. 13.

[3]) L. c., S. 1 ff.

[4]) Rechts und links ist, wenn nichts besonders bemerkt wird, immer vom Beschauer aus zu verstehen.

eine fortlaufende Linie, die sich auch noch durch den Giebel rechts hinzieht. Der linke Giebel hat ein umrahmtes Bogenfenster, der rechte dagegen nicht. Doch wäre nicht ausgeschlossen, dass früher ein solches vorhanden gewesen wäre. Es sind nämlich, wie auf unserer Tafel deutlich zu sehen, $2^1/_2$ Quader neu eingesetzt.

Der Hintergrund wird allgemein als eine Andeutung der Stadt Jerusalem angesehen. Vor diesem Hintergrunde sehen wir nun den Höhepunkt des blutigen Dramas auf Golgatha dargestellt. Zwischen den beiden Schächern, dieselben nach der damaligen Kunstübung um ein Bedeutendes überragend, steht der Heiland, wie die Schächer dargestellt in der Haltung eines Oranten. Um sein Haupt wallt das Haar lockig auf die Schultern herab, und dichter Vollbart [1]) umrahmt sein Gesicht. Die Köpfe der Schächer sind jugendlich mit kurzem krausem Haar. Alle drei sind als lebend mit offenen Augen dargestellt, sie sind etwas nach rechts gewendet und stellen das rechte Bein ein wenig vor, während die Last des Körpers auf dem linken ruht. Auch der Heiland blickt nach rechts, sein Haupt ist ein wenig zur Schulter geneigt. Diese Haltung hätte in der That leicht die übrigens nur vereinzelt aufgetretene Ansicht hervorrufen können, als seien hier die drei Jünglinge im Feuerofen zur Darstellung gekommen, wenn nicht die Grösse und Auszeichnung der Hauptperson dieselbe schon hätte entkräften müssen.

Doch der Künstler hat seine Absicht klar ausgedrückt, wenn auch nur fragmentarisch. Statt nämlich vollständige Kreuze zu zeichnen, begnügt er sich, dieselben nur an den Extremitäten anzudeuten. Wie beim Heiland und dem Schächer zu seiner Rechten ersichtlich, setzt sich der Querbalken nicht hinter ihrem Rücken fort. Wir sehen also bloss Holzpflöcke, die natürlich sich nach den Händen richten; so kommt es denn, dass der Balken fast in der Mitte des Vertikalpfahles angefügt und das Ende rechts höher als das links erscheint. Die linke Hand Christi liegt auf dem Giebelarchitrav, die linke Hand des reuigen Schächers auf dem Pfeiler, hinter beiden aber ist das Balkenwerk sorgsam eigens gekennzeichnet. Auch über den Köpfen beider Schächer erscheint deutlich das Kreuz. Wenn es über dem Haupt Christi fehlt, so trägt der Mangel an Raum die Schuld daran. Der Künstler hat seine Absicht, eine crux immissa darzustellen, klar genug zum Ausdruck gebracht.

[1]) Es ist nicht bloss ein kurzer Bart angedeutet, sondern ein langer klar gezeichnet.

An dieses mit solcher Ökonomie vorgestellte Kreuz sind die drei Personen mit gewaltigen Nägeln, deren breite Köpfe deutlich sichtbar sind, angenagelt. Die Füsse dagegen stehen frei neben einander oder wenig nach aussen gebogen. Sie ruhen nicht auf dem Boden, sondern auf einem Pflock (Suppedaneum), welchen der Schnitzer durch Einschnitte in den untern Rand angedeutet hat. Nägel oder deren Spuren waren trotz der sorgfältigsten Untersuchung nicht aufzufinden [1]).

Alle drei Personen sind nackt, nur um ihre Lenden schlingt sich eine schmale Binde, deren Ende mehr oder minder lang herunter hängt. Ergänzungen sind nur wenige aufzuführen. Auf dem rechten Oberschenkel des Schächers zur Linken des Herrn ist ein Blatt aufgelegt. Derselbe ist am Unterleib mit Kitt ausgebessert. Ferner ist in dem rechten Unterschenkel des andern Schächers ein Stück eingesetzt, doch scheint es das ursprüngliche zu sein; die innere Umrahmung ist alt.

Betrachten wir das Bild vom ästhetischen Standpunkt, so müssen wir gestehen, dass es in formeller Rücksicht weit von einem Kunstwerke entfernt, vielmehr eine recht rohe, unbeholfene Arbeit ist. Die Körperbildung mit ihrer breiten Brust, ihrem gedrungenen Hals ist mehr die eines Kindes als ausgewachsenen Mannes, der Oberarm viel zu kurz im Vergleich zum Unterarm, die Beine beim Heiland zu lang und schmächtig, dazu verzerrt der geöffnete Mund sein Gesicht. Die Füsse sind infolge ihrer Parallelstellung bei allen viel zu klein geraten. Der Eindruck wird noch mehr herabgestimmt dadurch, dass die Figuren mit der Zeit stark abgeschlissen worden sind. Besonders die Nase aller drei Personen ist ganz platt gedrückt. Hässliche Ringe und ausgesprungene Splitter verunstalten die Körper.

Nichtsdestoweniger lässt die Erhabenheit des Ausdrucks der anderen Seite eines Kunstwerks, der Idee, diese Mängel weniger empfinden. Nicht ein verzerrter, bloss sinnlichen Schmerz ausprägender Leichnam hängt dort am Kreuz in einem Realismus, der abschreckt und doch wiederum die Wirklichkeit nicht wiedergiebt. Da steht frei und lebend das Lamm Gottes, dargestellt in dem erhabensten Augenblicke seines Lebens, dem geheimnisvollen Opferakte auf Golgatha, ein Bild gänzlicher Hingabe und doch

[1]) An der Art der Befestigung kann nach unserer Abbildung wohl kein Zweifel mehr bestehen.

unumschränkter Freiheit, der lebendige Ausdruck der herrlichen Psalmstelle [1]), die der Apostel zu der seinigen macht [2]): „*Sacrificium et oblationem noluisti : corpus autem aptasti mihi : Holocautomata pro peccato non tibi placuerunt. Tunc dixi : Ecce venio : in capite libri scriptum est de me : Ut faciam, Deus, voluntatem tuam*“ und wiederum des feierlichen Wortes an Pilatus: „*Non haberes potestatem adversus me ullam, nisi tibi datum esset desuper*“. Ob es in der Absicht des Künstlers gelegen, gerade diesen Gedanken zum Gegenstande seines Bildes zu wählen, muss dahin gestellt bleiben. Jedenfalls wäre es nicht zu verwundern, wenn man bedenkt, dass es in den ersten christlichen Jahrhunderten sorgfältig vermieden wurde, den Herrn im tiefsten Grad seiner Erniedrigung dem Auge vorzuführen: Die Verurteilung durch Pilatus muss das Nachfolgende erraten lassen; das Kreuz erscheint als Zeichen des Triumphs und als Substrat der Glorie Christi bei der bekannten Scene der Auferstehung, wie sie sich auf römischen und gallischen Sarkophagen findet; statt der Dornenkrone lässt der Künstler die Soldaten dem Heiland einen Lorbeerkranz aufs Haupt setzen; ja zu einer Zeit, da eine naturalistische Schilderung der Kreuzigung schon durchgedrungen war, zeigen die Ölfläschchen in Monza das reich geschmückte Kreuz und darüber im Glorienschein die Büste des Heilandes.

Damit kämen wir zu einer Erörterung des Typus der Kreuzigung Christi im allgemeinen. Für diesen ist unsere Tafel von epochemachender Bedeutung, denn sie bildet unstreitig das erste Glied in der Reihe. Unser Künstler stand zweifellos noch stark unter dem Einfluss der ältesten christlichen Kunst, schon die Haltung der Gekreuzigten als Oranten bildet einen charakteristischen Beleg dazu. Er hat sich von dem bestehenden Vorurteil gegen Kreuzigungsscenen noch nicht frei gerungen, es fehlt ihm zudem an einem Vorbild. Er strebt nach realistischer Darstellung und deutet doch wiederum dieselbe nur an. Diese Unvollkommenheit scheint uns eher der Ungewohntheit des Gegenstandes als der Zurückhaltung des Künstlers zuzuschreiben. Eine Anzahl historischer Züge, wie sie das Evangelium berichtet, finden wir vereinigt. Die Stadt im Hintergrund weist auf den Ort der Richtstätte vor der Stadt hin, das Kreuz wird zwar nur angedeutet, aber die Hände sind mit schweren Nägeln angeheftet. Jesus erscheint inmitten der Schächer. Die

[1]) P. XXXIX, 7.
[2]) Hebr. X. 5.

Verurteilten sind unbekleidet, nur das subligaculum verhüllt ihre Blösse. Es fehlt jedoch der Titel, es fehlen die Nägel in den Füssen. Diese beiden Eigentümlichkeiten zeigen, dass es nicht angeht, aus unserer Tafel Schlüsse auf die Art der Kreuzigung Christi zu ziehen. Ausser den im Evangelium enthaltenen Zügen lassen sich zwar aus den Vätern [1]) noch einige Einzelheiten entnehmen, aber das Vorhandensein einer genauen Tradition zur Zeit, wo unser Bild entstand, ist ausgeschlossen. Die Väter selbst, welche sie näher beschreiben, scheinen ihre Kenntnis aus der Art, wie sie zu ihrer Zeit in Gebrauch war, entnommen zu haben. Die Kreuzigung wurde aber nicht immer genau in gleicher Weise vollzogen.

Ob und inwieweit der Künstler nach der Natur gearbeitet, d. h. die Kreuzigung, wie sie bei den Römern bestand, nachgeahmt habe, lässt sich ebenfalls nicht entscheiden. Möglich ist immerhin, dass er den schauerlichen Vorgang noch mit eigenen Augen gesehen; denn wenn auch die Kreuzigungsstrafe durch Konstantin aufgehoben wurde [2]), so bestand sie doch noch bis auf Theodosius fort. Doch wenn auch manche Eigentümlichkeiten der bei den Römern üblichen Art — der Pflock, auf dem der Verurteilte sass — aus ästhetischen Rücksichten fortbleiben mussten, so spricht doch dagegen das Fehlen der Nägel in den Füssen, sowie das Suppedaneum, welches im Altertum nicht vorhanden gewesen zu sein scheint, von unserm Künstler aber vielleicht als Ersatz für den Pflock eingeschoben wurde. Die Lendenbinde ist jedoch sehr wahrscheinlich bei den Römern im Gebrauch gewesen.

Jedenfalls haben wir eine zwar realistische, aber nicht historisch getreue Darstellung vor uns, eine realistische, welche aber noch den unschätzbaren Wert in sich trägt, dass sie sich durch sich selbst als einen der ersten Versuche, wenn nicht den ersten überhaupt auf diesem Gebiete aufdrängt. Derselbe ist zu problematisch — man beachte zumal die Orantehaltung — um als eine flüchtige Ausführung eines schon bestehenden Typus gelten zu können. Der Künstler sucht und tastet und nimmt von dem überlieferten Typus herüber, was er verwerten kann, ohne sich grosse Mühe zu geben,

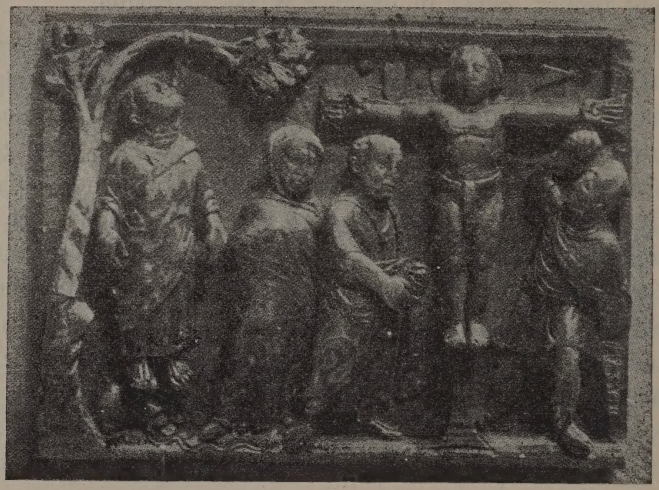
---

[1]) Über die Art der Kreuzigung Christi s. Knabenbauer: Evangelium sec. s. Matthaeum Pars altera p. 519 sqq. — Über die Kreuzigung bei den Römern, Marquardt, Das Privatleben der Römer I, 182 ff.

[2]) Zestermann, Die bildliche Darstellung des Kreuzes und der Kreuzigung Jesu Christi historisch entwickelt, S. 9 ff.

es nur zweckentsprechend umzugestalten. Dem Orans muss das Kreuz sich anbequemen, es werden seinen Händen einige Plättchen untergeschoben, und dann wird er angenagelt.

Noch deutlicher tritt das Gesagte zu Tage, wenn wir die Kreuzigungsscene von s. Sabina mit den andern Monumenten des christlichen Altertums vergleichen, auf denen derselbe Gegenstand vorkommt. Zunächst ist hier in Betracht zu ziehen das Passionstäfelchen des britischen Museums. Da die bisher gebotenen Abbildungen meist unzureichend sind, sodass noch mancherlei Zweifel erhoben werden konnten, geben wir in Fig. 5 eine neue Abbildung.



Figur 5.
(Nach Graeven, Altchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke.)

Der Unterschied gegenüber der Thüre von s. Sabina springt sofort in die Augen. Der Erlöser, bartlos, das Haupt mit Heiligenschein umgeben, hängt mit straff ausgespannten Armen am Kreuz, das vollständig sichtbar sich an den Enden erbreitert. Die Hände sind von Nägeln durchbohrt, die Füsse dagegen nicht. Auch fehlt bei ihnen das Suppedaneum. Die jugendliche, kurz gedrungene Gestalt, nur mit dem subligaculum bekleidet, giebt noch ganz den Typus der Sarkophage wieder. Über dem Haupte ist der Titel aufgeschrieben: „Rex Jud.“. Statt der Schächer stehen links Maria und Johannes, rechts Longinus, der mit der Lanze, von der seine Hand nur noch ein abgebrochenes Stück umfasst, den Stoss nach der Seite führt. Zu äusserst links hängt Judas an einem Baum, während unter ihm die Silberstücke aus dem offenen Beutel über

den Boden rollen. Man sieht sofort, dass dem Handwerker, der dieses Täfelchen schnitzte, die Kreuzigungsdarstellung schon vertrauter war.

Ziehen wir fernerhin noch die Kreuzigung des syrischen Codex der Laurentiana herbei [1]). An der Crux immissa hängt Christus mit den Schächern, Christus bekleidet mit langem, zu den Füssen reichendem, ärmellosem Colobium, die Schächer mit Lendenschurz. Hände und Füsse sind angenagelt. Alle Drei sind bärtig, das Haupt Christi von Nimbus umgeben. Ein Soldat reicht ihm den Schwamm, ein anderer durchbohrt ihm die Brust mit der Lanze. Nichtsdestoweniger ist er lebend dargestellt. Maria und Johannes auf der einen Seite, die klagenden Frauen auf der andern Seite umstehen das Kreuz, zu dessen Füssen drei Soldaten sitzen, welche durch die bekannte „Morra" das Gewand Christi verlosen. Von jetzt ab sind zwar die Kreuzigungsszenen immer noch in Einzelheiten von einander verschieden, aber die realistische Darstellung ist endgiltig zur Herrschaft gekommen. Es kann nicht in unserer Absicht liegen, weiter auf die Entwickelung des Kreuzestypus einzugehen, nur die ersten Versuche mussten kurz angezogen werden, da sie für die Datierung der Thüre von grosser Wichtigkeit sind.

2.

Die Wunder Christi [2]).

Offenbarte sich in dem soeben besprochenen Bild das Tasten nach Natürlichkeit, so führt uns das vorliegende wieder ganz zu der schlicht-symbolischen Katakombenkunst und noch mehr zu den Sarkophagen zurück.

Die Ausdehnung der gesamten Bildfläche beträgt ca. 78 : 34 cm. Die Tafel zerfällt in drei Teile, welche in verschiedener Weise von einander getrennt sind. Das obere Bild ist nach unten durch eine mit Blattwerk geschmückte Leiste abgeschlossen, die beiden untern durch einen breiten, mit wellenförmigen Linien durchzogenen Streifen geschieden. Was derselbe bedeutet, darüber kom-

---

[1]) Garr. tav. 139 n. 1. — Eine bessere Abbildung in Farben bei Labarte, Les arts industriels t. III fol. 80.

[2]) Taf. V. — Andere Separatabbildungen: Roh. d. Fleury L' Evangile tom. I pl. XXXVIII. 1. — Garr. tav. 499. — Berthier 30.

men nicht alle überein. Das Meer kann wohl nicht dargestellt sein, weil sonst der Heiland selbst mit einem Fusse ganz im Wasser stände. Ausserdem gehören die Fische unzweifelhaft zu dem im zweiten Teile dargestellten Gegenstande. Man darf sie daher schwerlich als noch im Wasser schwimmend denken, sondern muss wohl den Streifen einfach als den Erdboden auffassen. Ebenso ist schwer zu sagen, ob er mit Gras bestanden sei oder nicht. Doch ist das Letztere wahrscheinlicher, da bei der zweiten Brotvermehrung, um die es sich hier, wie sich später ergeben wird, handelt, in der hl. Schrift von Gras keine Rede ist.

Die Deutung der Tafel ist im allgemeinen klar, nur an das obere Bild knüpfen sich einige Kontroversen. Links erblicken wir den Heiland, gekleidet in Tunika mit kurzen weiten Ärmeln, welche etwa bis zu den Knöcheln reicht, und dem Pallium. Letzteres über die linke Schulter nach hinten geworfen, wird hinter dem Rücken noch einmal in einer breiten, mehrere Falten werfenden Bahn sichtbar, während es zugleich am linken Arme herabhängt, denselben bis zur Hand ganz bedeckend. Diese Eigentümlichkeit des Palliums findet sich auch auf der Lipsanothek in Brescia [1]), wo zugleich der Lauf derselben deutlicher zu unterscheiden ist. Auf unserm Bild ist derselbe nicht mehr ganz der Wirklichkeit entsprechend. Das Ende, welches zugleich den linken Arm bedeckt, bis zur Erde hinunterhängt und hinten noch so breit sichtbar wird, verlangt eine übermässige Breite. Eine weitere Entwickelung zeigt die homologe Darstellung der Evangelisten des Etschmiadzinevangeliars [2]). Der Miniaturmaler hat sich die hintere Schlussbahn nicht mehr zu erklären vermocht. Was that er also? Er legte seinen Personen einen Mantel einfach über beide Schultern, zeichnete aber dann doch ganz sinnlos die Bahn des Palliums, welche vorn sich quer über den Leib zieht, hinzu. Unser Künstler nimmt also zwischen dem der Lipsanothek und dem des erwähnten Evangeliars eine Mittelstellung ein. Der weite, kurze Ärmel der Tunika wird mit einem Zipfel vom Pallium festgehalten.

Das jugendliche, bartlose Gesicht umrahmt volles, lockiges Haar, die linke Hand hält das Pallium gefasst, ohne jedoch von ihm bedeckt zu werden, die Rechte ist nach dem Haupt des Mannes rechts ausgestreckt, das Auge verfolgt den Gestus der Hand. Die beiden

[1]) Gute Abbild. s. Kraus, Kunstgeschichte I. 502 u. 503.
[2]) Strzygowsky, Byz. Denkm. Taf. III.

ursprünglich ausgestreckten Finger sind abgebrochen. Die Füsse sind mit Sandalen bekleidet, deren schwere Riemen tief ins Fleisch einschneiden.

Rechts erhebt sich eine antike Cella, analog denen, welche man auf den Sarkophagen bei der Auferweckung des Lazarus erblickt, und wie sie häufig auf den Mosaiken von s. Maria Maggiore auftritt. Während jedoch jene mit den Sepulkralcellen mehr Verwandtschaft haben, diese den entwickelten Basilikentypus mehr oder minder repräsentieren, scheint hier die antike Tempelcella, der Pseudoperipteros Modell gestanden zu haben. Ganz dieselbe Cella finden wir auf vielen Miniaturen des Virg. Vat. 3225. An den Ecken erheben sich korinthische Säulen über einer Basis, welche durch Plinthus und doppelten Wulst gebildet wird. Die Kapitäle sind sehr problematisch ausgeführt, doch deutet dasjenige links vom Eingang die Voluten an. Die Säulen sind in der Mitte durch einen Stab unterbrochen, ovale, spitz zulaufende Rippen zieren die dadurch entstandenen Hälften des Schaftes. Die Seitenwand weist eine ziemlich gleichmässig gearbeitete Quadermauer auf. Über einem mit Blattwerk geschmückten Gesims erhebt sich das schwere Dach, mit den charakteristischen römischen Flach- und Hohlziegeln gedeckt. Aus der Cella schreitet ein Mann heraus. Er ist etwas zu gross geraten, die Thüröffnung reicht nicht aus, obwohl das Giebelfeld noch hinzugezogen ist. Er ist bekleidet mit engärmeliger Tunika und Pänula, seine Linke stützt sich auf einen langen Stab, die Rechte ist vorgestreckt. Der Oberkörper mit dem runden Kopf ist etwas nach vorn geneigt.

Was hat nun diese Scene zu bedeuten? Mamachi hat aus ihr eine Magdalena gemacht, welche mit dem Salbgefäss kommt, den Heiland im Grabe zu salben. Korwakoff nennt sie „Heilung eines Kranken am Eingang des Tempels“ [1]). Alle andern erklären sie für eine Blindenheilung, eine Auslegung, welche jedoch Kraus [2]) nicht für unbestreitbar hält. Nichtsdestoweniger haben wir wirklich eine Blindenheilung vor uns. Abgesehen davon, dass andere Kranke nie den Stock führen, wie Garrucci richtig hervorhebt, lassen die geschlossenen Augen des Mannes keinen Zweifel übrig. Der Künstler hat sogar den Blinden ganz vortrefflich nach der Natur gezeichnet. Die ganze Haltung, der gebeugte Oberkörper,

[1]) 339. [2]) R. E. II. 863.

die vorgestreckte Hand charakterisiert den vorsichtig tastend vorwärts schreitenden Blinden. Eine graziöse Dankesbewegung kann ich in der Haltung nicht erkennen, zumal der Mann ja noch blind ist.

Nicht so leicht zu entscheiden ist es, welche von den Blindenheilungen des Evangeliums gemeint sei. Man schwankt zwischen dem Blindgeborenen beim Tempel, von welchem Jo. IX 1 sqq. berichtet, und demjenigen an der Strasse von Jericho nach der Version Luc. XVIII, 35 und Matth. X, 46. Erstere Auslegung dürfte jedoch vorzuziehen sein, denn die Cella im Hintergrund lässt eher auf den Tempel als auf eine Stadt schliessen.

Im zweiten Felde ist die wunderbare Brotvermehrung dargestellt und zwar die zweite (Matth. XV, 32 sqq.), bei welcher sieben Körbe voll übrig blieben. Auch die Dreizahl der Fische stimmt mit dem evangelischen Bericht überein, nach welchem sieben Brote und einige (also wohl mehr als zwei) Fischlein vermehrt wurden. Christus hält in der Hand die Virga und berührt mit ihr einen der Körbe, in der Linken hat er eine Rolle. Von den Broten ist nur eines mit einem Kreuz bezeichnet, die andern mit einem fünf- oder sechsstrahligen Stern. Die Fische sind übertrieben gross, Auge und Schuppen deutlich zu sehen. Ob in dem geöffneten Maul ausgedrückt sein soll, dass sie tot sind, sei dahingestellt, ebenso ob in ihrer Grösse eine besondere symbolische Hervorhebung liegen soll. Der Hintergrund dieses, wie auch des folgenden Bildes ist mit sichelförmigen, kleinen Einschnitten bedeckt.

Die dritte Scene führt uns auf die Hochzeit nach Cana. Christus steht auf einer Erhöhung. Vor ihm erblicken wir sieben gewaltige Amphoren, von denen er eine mit der Virga berührt. Er ist gekleidet wie oben, jedoch hält er keine Rolle in der Linken. Auffällig ist die Siebenzahl der Krüge, wenn sie auch nicht unserm Bilde eigentümlich ist. Während nämlich die Sarkophage zwar eine sehr verschiedene Zahl aufweisen, wie es ja meist durch Raumverhältnisse bedingt sein mag, so haben auch die Goldgläser stets sieben Krüge. Das Evangelium (Jo. II 6) spricht jedoch ausdrücklich nur von sechs. Garrucci [1]) glaubt der Auffassung des Künstlers einen symbolischen Sinn unterlegen zu sollen und deutet sie auf die sieben Gaben des hl. Geistes, welche durch die Eucharistie, deren Vorbild das Wunder von Cana ist, uns mitgeteilt werden. Schon Augustinus hat die sieben Brote der Brotvermehrung in diesem

[1]) Vol. I p. 378.

Sinne gedeutet [1]). Aber dass der Künstler sich die historische Thatsache so umgemodelt habe, dass er ihr eine Bedeutung unterschieben konnte, zu welcher sie in sich gar keinen Anhaltspunkt bot, ist schwerlich anzunehmen. Nichts ist natürlicher, als dass reine Symmetrierücksichten ausschlaggebend gewesen sind. Auch die Goldgläser stehen dieser Ansicht nicht hindernd im Wege. Es ist ja bekannt, dass oft mehrere Medaillons in eine grössere Patene eingesetzt wurden und somit auch wohl oft diese beiden Wunder zusammengestellt wurden. Dadurch zum feststehenden Typus geworden, ist es denn auch leicht zu erklären, wenn auf separat gefertigten Medaillons bei fabrikmässiger Herstellung sieben Krüge Platz fanden.

Die besprochenen Scenen tragen eine auffällige Einfachheit zur Schau. Nicht einmal ein einziger der Begleiter erscheint bei dem Heiland, die doch sonst auf den Sarkophagen fast nie fehlen. Jedoch folgt daraus noch nicht, dass wir dem Künstler deshalb die Absicht zuschreiben müssen, ein symbolisches Bild herzustellen. Man hat die Blindenheilung als Symbol des Busssakramentes, die beiden andern Scenen zusammen als das der hl. Eucharistie erklärt. Wenn die letztere Deutung auch an und für sich gang und gebe war, so ist die erste weniger gesichert. Die Blindenheilung wird sehr verschieden gedeutet [2]). Aber es ist überhaupt nicht ausgemacht, dass der Künstler eine symbolische Darstellung beabsichtigte. Wir haben auf unserer Thüre einen ausgesprochenen historischen Cyklus vor uns, und in dieser Reihe ist die vorliegende Tafel ein Glied, das eine Anzahl wunderbarer, die Allmacht Christi bezeugender Ereignisse aus seinem Leben zur Anschauung bringt. Die historische Schilderung schliesst ja freilich die symbolische Bedeutung nicht aus, aber es fragt sich, ob sie in der Absicht des Künstlers lag. Aus der Einfachheit des Typus lässt sich ein Schluss auch nicht ziehen, als wäre der Typus der naiven symbolischen Kunst von der Symbolik untrennbar. Der Künstler war einfach in der glücklichen Lage, für dieses Feld schon einen fertigen Typus zu besitzen, den er mit Freuden adoptierte. Für viele andere musste dieser erst geschaffen werden. Aber wir werden sehen, wo es nur anging, schloss er sich an das Vorhandene an und schuf Neues nur, wo ihn die Vorzeit im Stiche liess. Auch der Parallelismus, von dem später die Rede sein wird, verlangt eine symbolische Auslegung nicht, im Gegenteil, er wird zwang-

[1]) Kraus R. E. I, 176.
[2]) Kraus R. E. I, 169.

loser gewahrt, wenn Wunder Moses und Wunder Christi allgemein gegenübergestellt werden, als wenn die einzelnen unter einander in Beziehung gebracht werden. Man kann ja wohl die beiden Scenen der Verspeisung des Mannas und der Wachteln zusammenfassen und der Brotvermehrung, ferner die Verwandlung des Wassers dem Wasserwunder des Moses gegenüberstellen, aber eine Beziehung zwischen den beiden obersten Feldern wird immer gekünstelt bleiben.

Der Anlehnung an das Bestehende ist es wohl auch zum Teil zu verdanken, wenn diese Tafel ungleich besser gearbeitet ist, als die vorhergehende, obwohl hinzukommt, dass ausserdem eine andere Hand anzunehmen ist. Abgesehen von der Gedrungenheit der Gestalten, den plumpen Füssen, dem allzu stark unter dem Pallium hervortretenden Oberschenkel, sind die Figuren recht gut gezeichnet und besonders der Blinde, wie schon hervorgehoben wurde, trefflich charakterisiert. Das Streben nach Natürlichkeit offenbart sich selbst bei dieser einfachen Herübernahme der alten Formen.

Was Überarbeitungen betrifft, so habe ich nur konstatieren können, dass ein Stück der Virga Christi im untersten Felde ergänzt ist. Andere Ausbesserungen habe ich nicht bemerkt. Die innere Umrahmung ist ganz ursprünglich.

3.

Jesus erscheint den Jüngern.[1])

Diese Scene sticht gegen die vorige wieder durch ihre rohe Durchführung unvorteilhaft ab, hat aber dafür den Vorzug einer gewissen Neuheit. Insbesondere bietet sie eine hochinteressante Einzelheit in dem Monogrammnimbus, welcher das Haupt Christi umgiebt. Das Bild misst ca. 33 : 23 cm. Die Begebenheit spielt sich ab vor einer sechsreihigen Quadermauer. Vor derselben steht links, in derbgedrungener Gestalt, Christus, in Tunika und Pallium wie oben. Die linke Hand ist fest in das Pallium eingedreht, die rechte macht eine Bewegung nach den übrigen Personen hin. Es ist dieselbe Handbewegung, welche allgemein auf den Monumenten des Altertums zur Bezeichnung der Rede und Gegenrede gebräuchlich

[1]) Taf. VI; — Andere Separatabb. Garr. 499; — Berthier 37; — den Christuskopf allein bringen in Umrisszeichnung Kondakoff 364; — Pératé p. 330, fig. 223; — Grisar, Röm. Quart.-Schr. 1894, 23.

war. Es liegt daher gar kein Grund vor, in derselben einen Benediktionsgestus zu erblicken, ebensowenig, wie in derselben notwendig ein Befehl ausgedrückt zu sein braucht, den der Herr seinen Jüngern erteilt. Das Haupt Christi, welches, durch langes Haar und Bart individualisiert, grosse Ähnlichkeit mit dem Christuskopf der ersten Tafel besitzt, ist von dem konstantinischen Monogramm umgeben. Dasselbe ist ziemlich regelmässig gebildet [1]) und von A und Ω begleitet. Weil seine Endpunkte einen fast vollkommenen Kreis bilden, haben manche einen Nimbus angenommen, in den das Monogramm eingeschrieben wäre. Ein solcher, wenigstens wie er gewöhnlich verstanden wird, ist jedoch sicher nicht vorhanden, nur die Buchstaben des Monogramms sind in die Mauer eingeschnitten, die sich hinter und zwischen ihnen gleichmässig fortsetzt. Doch wurde das Monogramm offenbar vor der Quaderzeichnung ausgeführt. Nichtsdestoweniger darf man meiner Ansicht nach doch das Monogramm in gewissem Sinne selbst einen Nimbus nennen, da es ja doch im Grunde dieselbe Bedeutung hat. Ist ja doch auf dem Mosaik der Kapelle st. Aquilino in s. Lorenzo zu Mailand das Monogramm wirklich in einen Nimbus eingeschlossen [2]). Sonst findet sich das Monogramm im Nimbus so, dass es denselben ganz ausfüllt, mit oder ohne A und Ω nur noch auf einigen ravennatischen Sarkophagen [3]). Auf einem Sarkophag in Arles [4]) ist dem Kopf des Heilandes eine Crux monogrammatica aufgesetzt, auf dem Elfenbeinmedaillon im Museo cristiano des Vatikans [5]) dieselbe mit dem Nimbus vereinigt, doch über ihn hinausragend; in s. Maria Maggiore ist in den Nimbus des Jesukindes auf den Mosaiken des Triumphbogens über dem Haupte ein kleines Kreuz eingezeichnet [6]). Unsere vorliegende Darstellung dürfte wohl als vermittelndes Glied zwischen dem einfachen und dem mit einem Kreuze bezeichneten Nimbus anzusehen sein.

Der Mund des Herrn ist wie zum Sprechen geöffnet. Von rechts her eilen drei Personen in lebhafter Gemütsbewegung auf

[1]) Die bisher gebotenen Einzelzeichnungen haben die Stäbe des X verschoben. Jedenfalls ist auf dem Original das untere linke Ende regelmässiger als das rechte.

[2]) S. Kraus R. E. II, 497; — Garr. 234.

[3]) Garr. 332, 2. 4; 336, 4; 344, 1; 345, 1; 346, 2; 355, 1 (Lamm mit Monogrammnimbus).

[4]) Le Blant, Sarc. d'Arles pl. XXVII.

[5]) Garr. 447, 7.

[6]) de Rossi, Mosaici, fasc. XXV, XXVI.

den Heiland zu. Die erste hält den Kopf tief gesenkt und streckt beide Hände nach vorn aus, die andern schauen Christus an. Die zweite hat die Augen geschlossen oder scheint wenigstens mit den Augen zu zwinkern, gleich als wäre sie geblendet vom Licht der Erscheinung. Alle drei haben kurzes, krauses Haar und sind bartlos; sie sind mit Tunika und Pallium bekleidet, an den Füssen haben sie Sandalen, wenngleich dieselben nicht an allen klar erkennbar sind. Zudem fehlen zwei Füsse. Eine beachtenswerte Eigentümlichkeit weist der Gang des Palliums auf. Dass das Obergewand ein Pallium ist, geht zweifellos aus einer nähern Betrachtung der zweiten und dritten Person hervor, doch erscheint der Teil, welcher unter dem rechten Arm durch vorn über Unterleib und Oberschenkel gezogen sein sollte, von der linken Seite her nach rechts gezogen, obwohl das Ende wiederum über den linken Arm herabhängt. Solche Irrtümer in der Zeichnung der Gewandung finden sich häufiger auf Denkmälern aus der Verfallzeit der altchristlichen Kunst und werden uns noch auf andern Tafeln begegnen. Nicht bloss künstlerisches Unverständnis, die blosse Rücksicht auf Symmetrie verleitete zuweilen dazu [1]). Das Pallium des ersten scheint richtiger zu laufen, doch ist es zu roh, um ein klares Urteil zu erlauben. An der Schulter ist ein grosses Stück abgesprungen. Ergänzt ist nur ein Quaderstein vor dem vordersten Fuss und, wie es scheint, ein Zipfel am Pallium der ersten Person.

Das Bild wird allgemein für die Erscheinung Christi nach seiner Auferstehung bei seinen Aposteln im Coenaculum gehalten. Nur Viktor Schultze [2]) glaubt den hülfeflehenden Hauptmann von Capharnaum dargestellt. Eine Begründung seiner Ansicht wird uns leider nicht geboten. Wir können daher seine Gründe auch nicht erwägen. Vielleicht hat ihn der Unterschied in der Haltung der ersten Person im Vergleich zu derjenigen der folgenden dazu bewogen, vielleicht die geringe Anzahl der Personen. Doch findet die letztere im Mangel an Raum ihre Erklärung, erstere berechtigt unseres Erachtens noch nicht, von der allgemeinen Annahme abzuweichen; sie trägt im Gegenteil sehr dazu bei, die Dramatik der naturgemäss aufregenden Scene im Coenaculum lebhaft zu schildern.

---

[1]) Siehe die treffliche Darstellung Mariä Heimsuchung auf einem ravennatischen Sarkophag. Abb. Liell, Die Darstellungen der allers. Jungfrau und Gottesgeb. Maria, S. 220.

[2]) Archäologie der altchristlichen Kunst, 282.

Was aber für die Annahme der Erscheinung unter den Jüngern durchschlagend ist, ist der Umstand, dass der vermeintliche Centurio durch kein einziges Abzeichen als Centurio gekennzeichnet ist. Vergleichen wir alle Tafeln, welche mit der unsrigen aus derselben Hand hervorgegangen sind, und das sind, wie später dargethan wird, die Nummern 1, 5, 6, 8, 11, 12, 18 (Taf. IV, VIII, IX, XI, XIV, XV, XXI), so wird sich ergeben, dass der Künstler in der Kleidung sich getreu an die Wirklichkeit anschliesst. Der Richter trägt Chlamys, der Diener kurze Tunika, die Juden und Soldaten Pänula, Christus dagegen, die Engel und die Apostel Tunika und Pallium. Einem Centurio würde der Schnitzer schwerlich das Pallium gegeben haben.

Welche Erscheinung wir vor uns haben, kann nun allerdings wieder fraglich erscheinen. Mamachi sagt: „*Discipulis pacem denuntians*“ (Matth. XXVI, 9). Berthier glaubt insbesondere, die Verleihung des heiligen Geistes annehmen zu sollen. Wenig Wahrscheinlichkeit dürfte die Erklärung Ehrhardts[1]) für sich haben, welcher in der Scene die Erscheinung auf dem Berge in Galiläa sehen möchte, bei welcher Gelegenheit Christus die Apostel aussandte: „*Die Bemerkung des heiligen Textes, dass einige von ihnen zweifelten, würde dann auch die Verschiedenheit in der Haltung der zwei letzten Jünger in dem beschriebenen Relief erklären*“. Doch lässt sich mit dieser Ansicht der Hintergrund nicht vereinigen. In der Schilderung der Örtlichkeit verfolgt der Künstler meines Erachtens nach auch eine ganz bestimmte Regel. Nur daraus lässt sich die bei einigen Bildern geradezu frappierende Abwechslung des Hintergrundes verstehen. Man vergleiche zu diesem Behufe die einzelnen kleinen Tafeln. Wie der Künstler auf dem ersten Bilde der Quadermauer noch einige Giebel beigegeben hat, um anzudeuten, dass sich der Vorgang ausserhalb der Häuser, d. h. vor der Stadt Jerusalem vollzieht, so erscheint uns die einfache Mauer ganz entsprechend als Innenraum eines Hauses erklärt. Im übrigen wird es schwer sein zu entscheiden, welcher Moment im Coenaculum zum Gegenstand gewählt worden ist. Die Haltung kann ebensowohl das freudige Erstaunen beim ersten Eintreten des Heilandes als auch die Entgegennahme der Schlüsselgewalt charakterisieren, wenn nicht etwa die Thomasscene gemeint ist. Die erste Figur würde trefflich für den Ausruf des hl. Thomas: „*Mein Herr und mein Gott*“ passen.

[1]) Ephemeris Spalat. S. 14.

Wir hätten alsdann ein Gegenstück zu einem der vier britischen Passionstäfelchen, auf die wir noch öfter zurückkommen werden, auch auf diese Platte [1]). Doch scheinen die beiden andern Jünger ebenfalls eilig auf den Heiland zuzuschreiten und dieser Umstand legt den Gedanken an die allererste Erscheinung nahe. Auch legt sowohl auf dem Passionstäfelchen als auch auf einem Sarkophag in s. Celso in Mailand [2]) Thomas den Finger in die Seite Christi.

Sonst kommt die Erscheinung unter den Jüngern nur noch auf einem sehr verstümmelten Sarkophag zu Arles [3]) und auf den Mosaiken in s. Apollinare nuovo in Ravenna vor [4]). Auf letztern sind alle elf Apostel um den Heiland versammelt. Petrus ist typisch gekennzeichnet. Der Heiland hat Kreuznimbus und zwei Fische in der Hand. Unsere Darstellung steht zwischen beiden und zeigt wiederum das Stadium und zwar das Anfangsstadium der Entwickelung zur historischen Schilderung.

Die innere Umrahmung der Tafel ist ganz ursprünglich. Die Tafel selbst ist von mehreren Rissen durchzogen.

4.

Berufung des Moses. [5])

In felsiger Gegend ist auf dem untersten Feld der Platte eine Schafherde gruppiert. In dramatischer Abwechselung sieht man die einen nach Futter suchen, während die andern friedlich ausruhen. Einige nehmen mit neugierig erhobenem Kopf teil an dem geheimnisvollen Ereignisse, welches sich soeben vollzieht. Die beiden obersten sind Widder, die andern Schafe. Sie sind ganz vortrefflich nach der Natur gezeichnet. Hinter dem Kamme des Gebirges ragen zwei Bäume, eine Eiche und eine Palme, auf. In der Ecke sitzt auf dem Felsen die Hauptperson, bekleidet mit kurzärmeliger Tunika und Pallium, mit Sandalen an den Füssen. Die

[1]) Abb. Kraus, Kunstgesch. I, 505; eine treffliche Photographie in Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, Serie I, Nro. 25. Auf letzterm ist das Pallium zu auffällig von der Brust zurückgeschlagen, um die Möglichkeit eines Zweifels an der Deutung bestehen zu lassen.

[2]) Garr. 315, 5.

[3]) Le Blant, Sarc. d'Arles pl. XXIX.

[4]) Garr. 252, 1.

[5]) Taf. VII. — Andere Separat-Abbildungen: d'Aginc. vol. IV. Taf. XXII, 7. — Garr. 500. — Berthier 40. — Pératé 331, fig. 224.

derben Hände stützen sich, die rechte auf den Felsen, die linke auf das Knie. Erstaunt richtet sich sein Blick nach oben. Er hat etwas erspäht, was seine ganze Aufmerksamkeit fesselt.

Im zweiten Feld schlägt links aus einem wie die Felsen im untern Teil gebildeten breiten Block eine gewaltige Flamme empor welche noch bis in das oberste Feld hinaufragt. Vor demselben steht ein Engel in Tunika und Pallium, jedoch ohne Sandalen. Seine Flügel sind kurz. Mit der rechten Hand macht er den Redegestus nach einer Person hin, welche links auf dem Felsen sitzend, in tiefes Nachsinnen versunken, eben damit beschäftigt ist, mit beiden Händen die Riemen der Sandale am linken Fuss zu lösen, den sie auf das rechte Knie aufgelegt hat. Die linke Hand des Engels ist im Pallium vergraben. Bei dem Pallium scheint der Anfangszipfel, der von vorn herauf über die linke Schulter läuft, über der Bahn, welche vorn von rechts nach links sich über den Leib zieht, herabzuhangen. Die Gewandung der sitzenden Person ist ganz vortrefflich gezeichnet. Der Anfangszipfel legt sich breit über den linken Arm, während das Ende über dem erhobenen Knie liegt. Die Tunika und wie es scheint, noch ein Zipfel des Palliums hängen ganz natürlich über den Fels herab. Der Fels zieht sich hinauf durch die ganze Höhe des Feldes.

Im obersten Feld endlich, dessen Fussleiste kurz vor der Flamme sich nach abwärts biegt, steht links eine Person in Tunika und Pallium mit blossen Füssen. Sie ist etwas nach rechts gewendet, die rechte Hand weist etwas nach unten, die linke mehr nach vorwärts. Gesicht und Handbewegung drücken unverkennbar die Beziehung aus, in welcher die Person zu der Scene steht, die sich rechts abspielt. Dort schreitet ein Mann, ebenfalls barfuss, entschlossen und doch, nach dem etwas zurückgebeugten Oberkörper und dem gespannten Gesichtsausdruck zu schliessen, mit heiliger Ehrfurcht nach der Hand hin, welche aus der Wolke herausragt, um in den Falten des Palliums, das seine Hände verhüllt, eine Rolle zu empfangen. Letztere ist allerdings recht ungeschickt, fast wie ein viereckiges Holz geschnitten. Es ist kein Grund anzunehmen, dass ein eigenes Tuch seine Hände bedeckt, obwohl es freilich nicht ausgeschlossen wäre. Aber es kann ganz wohl der Anfangszipfel des Palliums sein, der ja nicht selten über die Bahn herabhing, welche sich über den Leib von rechts nach links zog. Diese letztere umhüllt den ganzen rechten Arm, wird dann aber nach hinten geworfen,

wo sie hinter der rechten Schulter wieder lang herunterhängt. Alle Gesichter sind bartlos, die Haare des Mannes kurz, die des Engels lang herabwallend.

Wir haben hier eine höchst wirkungsvolle Komposition vor uns, die eine hohe Auffassung des Gegenstandes und tiefe Empfindung verrät. In ihrer schlichten Einfachheit ist sie ein kleines Meisterwerk, so sehr auch der Mangel an technischem Können diese Behauptung paradox erscheinen lassen mag. Übrigens steht auch dieses noch ziemlich hoch. Die Tafel offenbart sich auf den ersten Blick als aus derselben Hand entstammend, welcher die zweite ihre Entstehung verdankt. Nicht nur der Styl spricht dafür, sondern der Ausdruck erinnert uns auch sofort an die charakteristische Zeichnung des Blinden. Wir haben einen Schnitzer vor uns, der neben einer trefflichen Naturbeobachtung über Ideen verfügt.

Die Darstellung bildet ein einheitlich in sich abgeschlossenes Ganze. Mit einfachen Mitteln, aber unzweideutig hat der Künstler das auszudrücken verstanden. Nicht nur der Mann im untersten Feld gehört sozusagen nach oben, auch die Tiere drücken den Zusammenhang aus und, wie es scheint, wollte auch der Künstler den Felsen nach oben durchgeführt wissen, obwohl das nicht so ganz klar ist. Das oberste Feld steht dann mit dem zweiten in Verbindung durch die Umlegung des trennenden Bodens und die hinaufzüngelnde Flamme. Letzterer Umstand scheint uns keineswegs zufällig, vielmehr scheint demselben Absicht zugrunde zu liegen und die Flamme beiden Scenen gemeinsam sein zu sollen.

Alle Erklärer stimmen darin überein, dass wir hier die Berufung des Moses vor uns haben. Nur das oberste Feld hat zu verschiedenen Ansichten Anlass gegeben. Die einen glauben in demselben die Berufung Moses' am Horeb, die andern die Übergabe der Gesetzestafeln, andere beides zugleich ausgedrückt. Die Moses begleitende Figur gilt bald als Aaron, bald als Josue, als Pharao, als einfache Füllfigur oder endlich als eine Wiederholung des Moses. Doch dürfte der Künstler selbst durch die in so auffälliger Weise hergestellte Einheit deutlich genug angezeigt haben, was wir unter dem Bilde zu verstehen haben. Meines Erachtens nach ist es die Berufung des Moses und nur diese, dargestellt in engem Anschluss an die hl. Geschichte (Ex. III, IV). Moses weidete eines Tages die Schafe Jethros am Berge Gottes Horeb. „*Apparuitque ei Dominus in flamma ignis de medio rubi, et videbat, quod rubus arderet, et non combureretur*',

(v. 2). Das ist der Inhalt des unteren Feldes. „*Dixit ergo Moyses: Vadam et videbo visionem hanc magnam, quare non comburatur rubus. Cernens autem Dominus quod pergeret ad videndum, vocavit eum de medio rubi et ait: Moyses, Moyses. Qui respondit: Adsum. At ille: Ne appropies, inquit, huc: solve calceamentum de pedibus tuis: locus enim in quo stas, terra sancta est.*“ Das ist der Inhalt der zweiten Scene. Dass statt des Herrn aus dem Dornbusch ein vor demselben stehender Engel zu Moses spricht, entsprach der allgemeinen Vorstellung von dem Eingreifen Gottes vermittelst der Engel, eine Vorstellung, welche in den Theophanien des alten Testaments reichlich Nahrung fand. Auf die Heiligkeit des Ortes spielt vielleicht an, dass auch der Engel keine Sandalen hat. Doch muss das dahingestellt bleiben, da er auf den beiden andern Tafeln (6 u. 9), auf denen er auf der Erde wandelnd auftritt, einmal Sandalen hat und einmal nicht. Man könnte nun glauben, damit wäre diese Geschichte abgeschlossen, der Engel gebe Moses im Auftrag Gottes seine Sendung. Doch die allzu deutlich ausgedrückte Verbindung der beiden obern Scenen belehrt uns eines Bessern. Unten ermahnt ihn der Engel nur, seine Schuhe auszuziehen, oben aber erhält er, nachdem er die Sandalen abgelegt, seine eigentliche Sendung. Dass durch Übergabe der Rolle die höhere Sendung als Legat ausgedrückt wurde, ist zu bekannt, als dass es hier bewiesen werden müsste.

Der brennende „Dornbusch“ gehört offenbar zu beiden Scenen, und wenngleich die Hand ziemlich hoch über demselben sich befindet, scheint mir der Künstler doch haben andeuten wollen, dass auch zwischen ihr und der Flamme eine Beziehung herrscht. Es ist ja wahr, dass auch die Gesetzesübergabe auf Sinai durch Überreichung einer Rolle sich dargestellt findet, so z. B. auf dem Mosaik von s. Vitale in Ravenna. Aber dort ist die Scene ausdrücklich bestimmt durch die Juden, welche in lebhafter Gestikulation am Fuss des Berges stehen. Zudem ist dort die Berufung Moses auf Horeb auf einem andern Bogen eigens dargestellt. Hier aber haben wir nicht 2 Bilder, sondern ein einziges, und es liegt daher gar kein Grund vor, in dem oberen Felde die Gesetzgebung auf Sinai und noch viel weniger beide Begebenheiten vereint zu erblicken.

Aber die zweite Person oben? Von den verschiedenen Deutungen dürfte wohl Pharao von vornherein auszuschliessen sein. Er würde sicherlich nicht in Tunika und Pallium, sondern als König dargestellt sein, wie er auch auf einer späteren Tafel erscheint. Die Berufung

auf den Sarkophag in Aix[1]) aber, auf welchem Moses vor Pharao zum Beweise seiner göttlichen Sendung die Hand ausstreckt und die Rolle empfängt, ist hier nicht am Platz, da die Verhandlung mit Pharao auf einer spätern Tafel zur Darstellung kommt. Ebenso wenig dürfen wir an Josue denken. Es liegt doch etwas zu fern. Aber eine einfache Füllfigur möchte ich auch nicht annehmen. Diese Füllfiguren sind zwar auf Sarkophagen fast immer vertreten, aber unser Künstler scheint diesem Brauch nicht zu huldigen. Er stellt sehr nüchtern nicht mehr als notwendig dar. Man vergleiche die Tafel 2, auf der der Heiland immer ganz allein auftritt, ferner die Tafeln 7, 9, 13[2]). Ausschliessliche Füllfiguren finden wir nie. Auch lag kein Grund vor, hier eine Füllfigur anzubringen, während doch Moses auch auf Tafel 7 zweimal allein dargestellt ist. Es bliebe also Aaron. Jedoch auch Aaron scheint mir dem Ereignis direkt noch zu fern zu stehen. Aber wie dem auch sei, betrachten wir die zweite Person näher, so gewinnen wir unverkennbar aus ihrer ganzen Haltung, ihren Gesichtszügen den Eindruck, als müsse sie unmittelbar bei dem Ereignis beteiligt sein, als müsse sie mit einem Worte dieselbe Person sein, wie derjenige, der die Rolle empfängt. Sie ist ganz so vorgeführt, als ob sie mit jemand in lebhaftem Gespräch begriffen sei, ein Umstand, der bei der trefflichen Charakterisierung der Gesichter auf den andern Feldern nicht ohne Belang sein dürfte. Es scheint mir daher Garruccis Ansicht vorzuziehen, nach welcher die zweite Person ebenfalls Moses[3]) wäre und zwar Moses, wie er die Absicht Gottes vernimmt und seine Schwierigkeiten vorbringt. Endlich nachdem alle Einwände erschöpft sind, nimmt er die Sendung an. Wir haben also ein rein historisches Bild vor uns, einzig darin vom Worttexte der hl. Schrift abweichend, dass einige Züge nicht diesem entsprechend, sondern in der Kunstsprache der damaligen Zeit aus-

[1]) Garr. 308,3.

[2]) Ich verweise hier nur auf jene Tafeln, welche mir von demselben Künstler herzurühren scheinen. Aber eine Betrachtung der andern ergiebt schliesslich dasselbe Resultat.

[3]) Berthier schreibt p. 42 Garrucci die Ansicht zu, als halte er die zweite Person für Pharao. Das ist ein Irrtum. Garrucci sagt ausdrücklich: „*Indi* (im dritten Feld) *attegiato da orante (Mosè) ode da Dio che l'ha destinato di liberare dalla servitù di Faraone il suo popolo. Se ne scusa allegando il suo difetto di lingua e nondimeno gli è da Dio affidata la missione.*“ Dann allerdings fährt er fort: „*La consegna del volume ha quindi il medesimo senso che nel sarcofago di Aix dove Mosè per esprimere a Faraone che ha il mandato di condur seco il popolo ebreo fa che stenda la mano al volume che gli è porto dalle nuvole.*“ Pharao erblickt er auf dem Sarkophag, nicht auf unserer Tafel. —

gedrückt sind, aber ohne dass etwas hinzugefügt wird, was nicht direkt zum Ereignis in Beziehung steht. Auf der andern Seite bietet das Relief aber auch eine neue Darstellung. Zwar findet sich Moses' Berufung öfter auf Katakombenbildern und Sarkophagen. Aber dann ist immer der Moment gewählt, wo er die Schuhe auszieht, und diese Darstellung ist nach der Lehre der Väter symbolisch aufzufassen als die Seele, welche sich alles Irdischen entkleidet, indem sie vor Gott, ihren Richter hintritt.[1]) Wo aber Moses auf Sarkophagen die Rolle oder eine viereckige Tafel empfängt, dürfte wohl immer an die Gesetzesübergabe zu denken sein, schon mit Rücksicht auf die vielfach unverkennbare Beziehung zur Gesetzesübergabe an Petrus, als dessen Typus ja bekanntlich Moses häufig auftritt. Für diese Vermutung sei noch besonders hingewiesen auf s. Costanza, wo in der einen Seitenapsis die Gesetzesübergabe an Petrus, in der andern die Übergabe der Rolle an Moses dargestellt ist.[2]) Jedenfalls haben wir hier zum erstenmal eine historische Schilderung der Berufung. Wir finden dieselbe dann wieder in den Mosaiken von s. Vitale und im Cosmas.[3]) Auf beiden Monumenten sind beide Scenen der Berufung und Gesetzesübergabe dargestellt und streng von einander geschieden. Jeder sind mehr oder weniger historische Züge beigegeben. Es ist hier nicht der Ort, einen weitläufigen Vergleich anzustellen. Eine Gegenüberstellung unserer Tafel und der Berufungsscenen von s. Vitale und im Cosmas dürfte jedoch zur Bestätigung unserer Auslegung nicht wenig beitragen.

Von Ergänzungen war nichts zu bemerken mit Ausnahme von Nase und Mund des Lammes oben links. Die Köpfe der andern sind etwas beschädigt. Die innere Umrahmung ist ganz ursprünglich. Die Tafel misst c. 80 : 33 cm.

5.

Verurteilung und Wegführung Christi.[4])

Diese Tafel führt uns wieder in den Kreis der Sarkophagskulptur zurück. Ihre Ausdehnung beträgt ca. 33 : 23 cm. Die innere Umrahmung ist ganz erneuert. Links in der Ecke sitzt Pilatus. Sein

[1]) Vid. Le Blant S. d. l. G. p. III.
[2]) De Rossi Mosaici fasc. XVIII.
[3]) Garr. tav. 261 und 143.
[4]) Taf. VIII. — Separatabbildungen in Garr. 499, Berthier p. 43. — Eine Linienzeichnung des Kopfes Simons von Cyrene: Grisar, Röm. Quart. 1894, S. 20.

Stuhl ist der einfache antik-römische Klappstuhl, mit ausgeschweiften Füssen, ohne aufgelegtes eigenes Sitzbrett. Derselbe steht ebener Erde. Der Landpfleger wendet den Oberkörper dem Beschauer zu, während die Beine, deren linkes über das rechte geschlagen ist, in Seitenansicht dargestellt sind. Er ist bekleidet mit einer lang- und engärmeligen Tunika, welche etwa bis zu den Knieen reicht. Der Stoff ist durch Einschnitte charakterisiert, welche ihm den Anschein geben, als wäre es Strickarbeit. Doch könnte auch einfache Wolle angedeutet sein. Die Tunika ist nicht gegürtet. Über derselben trägt er eine lang herabwallende Chlamys, von der ein Zipfel recht natürlich vom Stuhl niederhängt. Auf der Schulter ist sie durch eine ovale Agraffe festgehalten. Füsse und Beine sind bekleidet. Es scheinen Beinkleider zu sein und zwar die Anaxyrides, wie sie die Magier auf einer spätern Tafel tragen. Das Haupthaar ist kurz und nur durch rohe, sichelförmige Einschnitte gekennzeichnet. Durch dasselbe schlingt sich die vitta. Das Gesicht ist leider restauriert und dadurch etwas verunstaltet. Ein Plättchen, welches Stirn, Augen, Nase und Oberlippe begreift, ist aufgelegt. Ob er Bart trägt, lässt sich nicht mit absoluter Gewissheit entscheiden, vielleicht wollte der Künstler einen kurz geschnittenen andeuten.

Pilatus hat soeben das feige Urteil gesprochen und wäscht jetzt die Hände zum Zeichen, dass er keinen Anteil an dem Verbrechen der Juden haben wolle. Ein Diener hält ihm zu diesem Zwecke an einer Handhabe ein Becken unter und giesst aus einer reichgeformten Kanne Wasser über, das allerdings an dem Becken vorbeilaufen muss. Der Rand des Beckens, ein Teil von Hals und Bauch der Kanne, sind abgesprungen, auch die Hände des Pilatus sind stark beschädigt.

Der kleine, jugendliche Diener ist nur mit kurzer, engärmeliger Tunika bekleidet, die um die Lenden gegürtet ist. Auch seine Beine und Füsse sind bekleidet. Die Oberarme sind viel zu lang geraten, das Gesicht sehr verletzt.

Im Hintergrund erblicken wir einen Mann in Tunika und Chlamys, die auf der rechten Schulter durch die Agraffe gehalten, stofflich ähnlich gezeichnet ist, wie die Tunika des Pilatus und des Dieners. Es ist der Assessor praesidis. Die richterlichen Beamten waren nämlich verpflichtet, einen oder mehrere juristische Assessoren zu halten, um dadurch ihre eigene Unkenntnis des Rechtes zu ersetzen.[1]) Daher

[1]) S. Friedlaender, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms I, S. 319 (IV. Afl.)

begleitet dieser Assessor, bald einer bald mehrere, den Pilatus auch fast überall, wo diese Scene zur Darstellung kommt.

Die Gruppe rechts veranschaulicht die Wegführung Christi zur Kreuzigung. Christus, in Tunika und Pallium, mit wallendem Haar und Barte, schreitet dahin, die Hände übereinander gelegt. Sie sind beide vom Ellenbogen ab ergänzt. Wie sie ursprünglich waren, ob sie gefesselt waren, kann man daher nicht beurteilen. Seine Füsse trugen Sandalen. Der rechte ist zwar neu und der linke halb abgesprungen, aber es lassen sich die Spuren der Zehen und Riemen an letzterem noch erkennen. Am Gesicht fehlt Nase und Unterkiefer. Der Bart, den Berthier ihm abstreitet, ist jedoch zweifellos. Ein Mann, in Tunika und grober Pänula, dessen Kopf ebenfalls und zwar recht steif erneuert ist, führt ihn ab, indem er ihn mit dem rechten Arm umfasst. Die Hand ist auf der rechten Schulter des Heilandes sichtbar. An seinem Fuss ist um den Knöchel ein halbkreisförmiger Einschnitt. Derselbe soll jedenfalls den Schuh abgrenzen.

Etwas mehr Aufmerksamkeit müssen wir der jugendlichen Person des Kreuzträgers schenken. Es ist Simon von Cyrene. Auch auf vielen anderen Darstellungen des Gegenstandes trägt der Heiland das Kreuz nicht selbst, sondern Simon trägt es ihm bereits vom Gerichtshof des Pilatus aus nach, obwohl nach der Geschichte die Soldaten denselben erst später zwangen, das Martyrinstrument auf sich zu nehmen.[1]) Nur auf einem der oben erwähnten Passionstäfelchen des British Museum[2]) und im Cambridge-Evangeliar[3]) trägt Jesus das Kreuz selbst. Leider hat sich der arme Kreuzträger bei der Restauration viel gefallen lassen müssen. Abgesehen von einer kleinen Spur des ursprünglichen Haares links, ist der Kopf erneuert, aber man hat ihm denselben in den Nacken gesetzt. Ein aufmerksamer Blick auf die Pänula, an der ganz deutlich die Kapuze erkennbar ist, die sich zudem durch ihren ganzen Faltenwurf als Rückenansicht offenbart, thut das zur Genüge dar. Er bietet ganz genau dieselbe Ansicht, wie sein Nebenmann links. Ein Relief des Septimius-Severus-Bogens giebt dieselbe Gruppe, nur um einige Glieder vermehrt. Wem jedoch noch Zweifel bleiben, der vergleiche diese Pänula mit der des Mannes, welcher Christus abführt, ferner mit

[1]) Matth. XXVII, 32; Ma. XV, 21.

[2]) Garr. 446,1; Kraus, Kunstg. I, 506; — Graeven, Frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerk, Serie I, 1898, Nr. 24; —

[3]) Garr. 141,2; —

der der Soldaten auf Nro. 18, der Leute der untersten Reihe auf Nro. 9, deren Pänula in Vorderansicht überall die Spur der Zusammenknöpfung oder -nestelung, wie man will, zeigt. Man beachte ferner den ganz nach hinten gebogenen linken Fuss. Wenn dagegen der rechte Fuss zu sehr nach aussen gerichtet erscheint, so ist zu bemerken, dass derselbe ergänzt ist, seine ursprüngliche Richtung daher vielleicht nicht bewahrt hat. Er wird geformt gewesen sein, wie der rechte seines Nachbars links, und man hat vielleicht geglaubt, er bedürfe der Ergänzung, obwohl er ganz vollständig oder nur unbedeutend beschädigt war. Fassen wir aber den Kreuzträger von der Rückseite mit dem Gesichte in Profil auf, dann verschwindet auch die bei der heutigen Ergänzung etwas undeutliche Haltung seiner Arme und Hände, auf welche Grisar[1]) mit Recht hinweist. Die Bewegung der rechten Hand erklärt sich alsdann ganz natürlich, die linke ist freilich dem Kreuz zu liebe etwas zu weit vorgeschoben.

Das Kreuz selbst ist eine crux immissa. Es ist jedoch eher eine Andeutung des Marterinstrumentes als dieses selbst, denn es ist sehr klein gebildet, und spielend trägt es Simon auf der Schulter. Der Querbalken ist etwas schief angesetzt. Seine Form enthält aber einen neuen Beweis, dass der Künstler auch auf der ersten Füllung Christus an einer crux immissa darstellen wollte. Es würde zu weit führen, hier näher darauf einzugehen, ob es der historischen Wahrheit entspricht, Christus das Kreuz tragen oder es ihm nachtragen zu lassen, ob fernerhin Christus nur das Patibulum, d. h. den Querbalken, an dem befestigt die Verbrecher am Pfahl (Crux) hinaufgezogen zu werden pflegten, oder das vollständige Kreuz in unserm Sinne getragen habe.[2]) Einen Rückschluss gestattet unsere und homologe Darstellungen nicht, denn es kam dem Künstler, wie bemerkt, hier wie anderswo offenbar nur darauf an, das Martyrwerkzeug, und dann natürlich das ganze, anzudeuten. Dass die letzte Person in der Mitte ein Jude sei, ist bei ihrer ganzen Haltung und Kleidung sehr wahrscheinlich. Die Örtlichkeit ist nicht näher bezeichnet. Das Fehlen der Mauer im Hintergrund scheint mir nach Berthier mit Recht daraufhin auszulegen, dass das Ereignis sich im Freien abspielt, wir haben sonach in demselben einen historischen und, nach der Art unseres Künstlers zu schliessen, beabsichtigten Zug zu erblicken.

---

[1]) Röm. Quartalschr. 1894, S. 19.
[2]) Marquardt, das Privatleben der Römer, 182, ff. (I. Afl.).

Die Tafel gehört ihrem Kunstwerk nach in dieselbe Reihe mit Nummer 1 und 3. Aber trotz der rohen Ausführung ist die Komposition sehr dramatisch, der Heiland insbesondere voll Würde und Majestät. Der Eindruck würde ohne Zweifel ein noch viel günstigerer sein, wenn nicht die Reparatur der Köpfe so steif ausgefallen wäre. Sehen wir von dem bärtigen Christus ab, so ist die Komposition eine strenge Nachahmung des Sarkophagtypus, auf welchen, römischen wie gallischen, diese Darstellung mit ganz geringen Veränderungen sich sehr oft wiederholt. Als ausgebildeter naturalistischer Typus erhält sie sich dann auch und kehrt in den Mosaiken von s. Apollinare nuovo, in der Rabulashandschrift und im Cambridge-Evangeliar ohne oder mit wenigen Zuthaten wieder.

Ausser den erwähnten Beschädigungen durchziehen noch zwei Risse die Tafel, von denen einer oben die Köpfe, einer unten einige der Füsse abschneidet.

6.

Der Engel verkündigt den Frauen die Auferstehung. [1]

Im Hintergrund wölbt sich rechts über zwei Säulen ein Bogen, gebildet aus einer schmucklosen Reihe von Steinen, welche in Keilschnitt an einander gefügt sind. Die Säulenschäfte ruhen auf plump geschnitzten mehrgliederigen Basen, sie sind in der Mitte durch Rundstäbe unterbrochen — derjenige links hat deren zwei, der rechts nur einen — und weisen dieselben Kannelierungen auf, welche wir an der Cella auf Nummer 2 bemerkt haben. Die Kapitäle werden durch einige Wülste gebildet, doch hat dasjenige rechts noch einige Astragale dazwischen geschoben. Ein Velum, welches an beiden Seiten gerafft ist, kennzeichnet den Bogen als Thüre. Hinter demselben setzt sich daher auch die Quadermauer, welche den übrigen Teil des Hintergrundes erfüllt, nicht fort und erscheint auch rechts oben in der Ecke nicht mehr, zum Zeichen, dass die Bogenthüre der Gebäude abschliesst: Die Mauer wird gegliedert durch einen Giebel, dessen Architrav rechts auf derselben Säule ruht, welche auch den Bogen tragen hilft. Links wird die Säule durch eine Frau verdeckt. Das kam dem Künstler offenbar sehr gelegen, er

[1]) Taf. IX. — Separatabbildungen Garr. 499; — Berthier p. 45; — Pératé p. 334, fig. 228.

bemühte sich deshalb auch gar nicht, wenigstens unten die Basis anzudeuten. Architrav und Giebelsparren sind durch Kerbschnitte gegliedert. Im Giebelfeld ist ein Fenster eingelassen. Wir haben ganz die Auffassung und Hand des Künstler der Tafel 1 vor uns.

In dem Eingang steht die überlebensgrosse Gestalt eines Engels, der, obwohl ikonographisch ganz mit demjenigen auf Tafel 4 übereinstimmend, ungleich roher geschnitzt ist. Er trägt Tunika mit kurzen, weiten Ärmeln und Pallium, in welches die linke Hand eingewickelt ist, kurze Flügel und Sandalen an den Füssen. Das Pallium lässt auch hier die hinten lang herabhangende Bahn sehen, jedoch ist gar keine Verbindung mit dem über den linken Arm fallenden Zipfel zu erkennen. Der Künstler steht offenbar dem von Nummer 4 weit nach. Der dicke, unförmliche Kopf, von langem Haar umrahmt, schaut ein klein wenig zur Seite und begleitet den Redegestus der rechten Hand. Auch die Öffnung des Mundes scheint auf das Sprechen hinzuweisen.

Die Personen, welche der Engel anredet, sind zwei Frauen, welche von rechts her sich nähern. Sie sind bekleidet mit Tunika und Palla, welch letztere zugleich als Schleier über den Kopf gezogen ist. Beide haben die Linke in der Palla vergraben, die Rechte dagegen erhoben. Bei der zweiten ist auch diese mit der Palla verhüllt, nicht jedoch bei der ersten, bei der man, so roh die Zeichnung auch sein mag, dennoch klar den Ärmel der Tunika und die daraus hervorragende Hand unterscheiden kann. Ihre Füsse stecken in vorn spitz ausgeschnittenen Schuhen. Ob man in der Erhebung der Hände eine Verhüllung der Augen erkennen muss, um sich vor dem Lichtglanz, der von dem Engel ausstrahlt, zu schützen, lässt sich nicht mit Sicherheit behaupten. Eher dürfte in dem ganzen Gestus und in den Zügen des Gesichts das erschrockene Staunen über die Erscheinung ausgedrückt sein. Wenngleich nämlich der Künstler kein Meister in der Formgebung war, so hat er es doch verstanden, Ausdruck in die Figuren zu legen, wie die Tafeln 1 und 3 und 5 gezeigt haben und andere noch beweisen werden.

Die Erklärung dieser Tafel ist unumstritten. Es ist die Verkündigung der Auferstehung des Herrn durch den Engel an die frommen Frauen, welche in der Frühe des Ostermorgens zum Grab eilten, um den Leichnam des Herrn zu salben. Die Stelle, welche dem Künstler vorschwebte, ist zweifellos Matth. XXVIII, 1—6. Dort

nämlich allein wird uns berichtet, dass zwei Frauen zum Grabe gingen, und dass ihnen der Engel ausserhalb des Grabes erschien, während es bei Marcus (XVI, 1—7) drei, bei Lucas XXIV,1 einfach die Frauen, welche dem Heiland von Galiläa aus gefolgt waren, sind, bei Johannes Maria Magdalena allein ist. Auch haben die Frauen bei Marcus und Lucas die Erscheinung im Grabe, bei Johannes und Lucas erscheinen zwei Engel. Zwar müsste der Engel auf dem Steine sitzen, doch dasselbe gilt für die Erscheinung bei Marcus und Johannes. Nur bei Lucas stehen die beiden Engel. Jedenfalls entspricht unser Bild historisch am besten dem Berichte des Matthaeus.

Den Hintergrund stellt dann natürlich das Grab dar, eine Art Tempelcella von sehr problematischer Anlage. Berthier glaubt in dem Giebel analog der Tafel 1 Jerusalem angedeutet. Unmöglich wäre nicht, dass der Künstler diese Absicht gehabt hätte, dennoch dürfte es wahrscheinlicher sein, dass wir nur ein Gebäude vor uns haben, dessen Vorder- und Rückseite allerdings neben einander gesetzt wären.

Auch diese Scene ist in der altchristlichen Kunst nicht neu. Sie findet sich auf einem Sarkophage in s. Celso in Mailand [1]), auf einem der britischen Passionstäfelchen [2]), auf der Bamberger Tafel in München [3]), auf dem Mailänder Buchdeckel [4]) dem Mosaik von s. Apollinare nuovo [5]), in der Rabulashandschrift [6]) und auf vielen Ölfläschchen in Monza [7]). Der Typus variiert sehr, so dass eine fortschreitende Entwicklung sich nicht konstatieren lässt. Auf dem Sarkophag in s. Celso ist das Grab einem modernen Schilderhäuschen ähnlich, davor liegen die Leintücher, auf welche ein Engel aus den Wolken die Frauen hinweist. Die Bamberger Tafel zeigt ein klassisch schönes Mausoleum, dahinter zwei Wächter, ein Engel ohne Nimbus und Flügel sitzt auf dem Felsen und redet drei Frauen an. Der Mailänder Buchdeckel zeigt eine Frau in reicher orientalischer Tracht und den Engel, der in die Höhe weist, vor einer mehrere Stufen erhöhten Grabcella, deren Eingang ebenfalls ein Velum hat. Auf dem Passionstäfelchen finden sich zwei Frauen und zwei Soldaten, aber

[1]) Garr. 315,5; —
[2]) Garr. 446,3; Kraus, Kunstg. I, 506; Graeven, Nro. 25.
[3]) Garr. 459,4.
[4]) Garr. trav. 454.
[5]) Garr. 251,6.
[6]) Garr. 139,1.
[7]) Garr. trav. 433, 434, 435.

es fehlt der Engel, auf den übrigen Monumenten herrscht mehr Übereinstimmung, insofern durchweg neben dem Mausoleum (von verschiedener Gestalt) der Engel sitzt, ausgestattet mit Nimbus, Flügeln und Stabe, und die beiden Frauen anredet, welche auf dem Ölfläschchen und im Rabulascodex Salbgefässe tragen. Jedenfalls gehört unsere Tafel zu jenen, auf denen der Typus eine noch weniger feste Gestalt angenommen hatte, und bildet einen in seiner Art einzigen Typ, sowohl durch die Form des Grabes als durch die Art der Darstellung des Engels. In der Komposition ist sie vielleicht die schlichteste von allen.

Das Mass der Tafel beträgt ca. 31 : 21 cm. Sie ist intakt, nur am rechten Flügel des Engels ist oben etwas angesetzt, ebenso unten zwischen der vordern Frau und der Säule und neben dem Fuss des Engels ein Stück Mauer. Die innere Umrahmung ist ganz ursprünglich.

7.

Die Wunder des Moses. [1])

Den Wundern Christi entspricht diese Tafel mit den Wundern des Moses. Sie hat zu den wunderbarsten Erklärungen Anlass gegeben, die aber ihren Ursprung nur in einem zu wenig sorgfältigen Studium des Originals und dem Mangel an einer guten Abbildung hatten. Die Tafel, welche 78 : 32 cm misst, ist in vier Felder eingeteilt. In der Mitte des obersten Feldes steht gerade ausblickend Moses, in weitärmelige Tunika und Pallium gekleidet. Die linke Hand streckt er horizontal aus, die Rechte schräg abwärts. An den Füssen hat er Sandalen. Rechts oben aus der Wolke ragt eine übergrosse Hand hervor, links erhebt sich aus dem Boden auf einer kleinen Erhöhung eine Eiche mit kräftigen, dicken Früchten.

In der zweiten Scene sitzen drei männliche Personen um einen Tisch. Derselbe ist mit einem am untern Rande befransten Tuch verhängt, dessen Falten durch einige Schnitte angedeutet werden. Über den Fransen sind als Verzierung zwei Kreissegmente schwach eingeschnitten. Um den obern Rand des Tisches legt sich der übliche Wulst. Die beiden äussern Personen sitzen auf Klappstühlen mit geschweiften Füssen ohne Sitzbrett. Alle sind bekleidet mit Tunika

[1]) Taf. X. — Andere Separatabbildungen Garr. trav. 500; — Berthier p. 47.

und Pallium, dessen Faltenwurf sehr gut gegeben ist. Doch sind die beiden äussern Figuren symmetrisch gezeichnet, ähnlich wie oben Tafel 3 hervorgehoben wurde.[1]) Das Pallium läuft nämlich bei dem rechts von vorne über die rechte Schulter, dann über den Rücken unter dem linken Arme durch. An den Füssen tragen die beiden Sandalen. Von jedem ist nur ein Bein sichtbar. Der Mann im Hintergrund sowie derjenige rechts tragen Bart, der links ist bartlos. Alle drei legen die rechte Hand auf den Tisch, auf dessen Platte in schwachem Relief, aber unverkennbar klar, vier Vögel eingeschnitten sind.

Das folgende Feld führt uns ein zweites Mahl vor, dessen Hauptgruppe sich nur sehr wenig von der vorigen unterscheidet. Die Tischdecke ist unter der Tischkante stark eingezogen, sie wirft keine Falten, die Segmente treten deutlicher hervor. Man bemerkt auf derselben kleine, sichelförmige Einschnitte, wie auch auf der vorigen. Auf dem Tisch liegt eine Platte, in der eben solche Einschnitte bemerkbar sind. Auch hier legen wiederum alle drei Personen die rechte Hand auf den Tisch. Die Stühle sind etwas verschieden. Der des Linken hat keine ganz so hohe Lehne wie der rechts, welch letzterer keine geschweiften Füsse hat. Die Person, welche auf ihm sitzt, ist etwas kleiner als die andern. An den Füssen haben auch sie Sandalen. Rechts nähert sich ein Diener in kurzer, gegürteter Tunika mit langen, engen Ärmeln, an den Füssen trägt er hohe, bis an die Kniee reichende, karrierte Schuhe. Er hält ein Becken an einer Handhabe und einen Wasserkrug. Auf der andern Seite entspricht ihm ein zweiter, ebenso gekleidet wie jener, der in seinem untern Teile durch eine Art Kufe verdeckt wird. Er hält in der linken Hand einen Becher, in der rechten einen schmalen langen Krug.

Im untersten Feld steht wiederum fast genau dieselbe Person, wie im ersten. Mit der Rechten deutet sie auf das Wasser, welches in breitem Strome aus einem Felsen hervorbricht und sich über das Land ergiesst. Rechts in der Ecke erhebt sich ein ähnlicher Felsen, über dem aus den Wolken die Hand Gottes hervorragt.

Lässt auch die erste und dritte Scene verschiedene Deutungen zu, so hätte doch die zweite und vierte keinen Zweifel an dem Inhalte lassen dürfen. Sie bieten auch den Schlüssel zu jenen beiden. Und doch sind ganz merkwürdige Auslegungen geliefert worden.

[1]) S. Seite 32.

Mamachi findet in der Tafel: „*Christus divina virtute resurgens et cum discipulis post resurrectionem manducans*“, die Jünger in Emaus und den Abstieg zur Unterwelt; Kondakoff[1]) in der zweiten Scene die Jünger in Emaus, auf der dritten die Engel bei Abraham, Abraham hält rechts ein Becken, Sarah links ein Messer. Die Engel sind sichtlich ermüdet, „*l'un d'eux appuie le pied sur un des côtés de son siège comme pour se délasser.*“ Sie segnen alle drei ein mit einem Kreuz bezeichnetes Brot. In der Emausscene segnet Christus allein das Brot. Kraus[2]) erklärt das unterste Feld für Moses, der an den Felsen schlägt, das folgende für Juden, welche das Manna essen; rechts und links solche, die es aufgelesen. Auch Berthier lässt den Diener links auf der dritten Scene ohne Zweifel ein Messer und ein anderes Utensil der Küche halten. Dabei hat er nicht beachtet, dass derselbe das vermeintliche Messer an der Schneide fassen würde. Die oberste Scene bezieht er auf Exodus XV, 23, wo erzählt wird, dass die Juden in der Wüste bittres Wasser fanden und gegen Moses murrten. Und Moses betete zum Herrn, dieser zeigte ihm ein Holz, das er in das Wasser werfen solle. Moses that es, und es wurde süss. Die Hand Gottes soll nun Moses den Baum andeuten, von dem er einen Zweig ins Wasser werfen soll. Berthiers Ansicht pflichtet auch Bertram bei. Der vielgeschmähte Garrucci dürfte doch hier dem Ziel zunächst gekommen sein.

Mit Recht lehnt Ehrhardt die Deutung Berthiers bezüglich der obersten Scene ab. Der Künstler würde sicherlich seine Absicht klarer kundgegeben haben. Der Baum scheint uns einfach zur Kennzeichnung der Örtlichkeit, des freien Feldes, zu dienen. Dort steht Moses, aber er schaut nicht, wie schon bemerkt, nach der Hand hinüber, sondern gerade aus. Auch finden wir in seiner Haltung nicht die eines Oranten. Die Handbewegung scheint vielmehr eine doppelte Beziehung der Person auszudrücken, eine zur Hand Gottes, welche aus den Wolken ragt und das Unterpfand der verheissenen wunderbaren Speisung ist, die andere zu den beiden folgenden Scenen, in welchen diese Speise gegeben ist. Man kann also mit Ehrhardt die obere Scene als die historisch-ideale Darstellung des Moses als Thaumaturgen durch Gottes Kraft auf dem Wege nach Palästina präcisieren. Doch möchte ich die Scene beschränken auf die Zusammengehörigkeit zu den beiden folgenden

[1]) 371.
[2]) R. E. II, pag. 863.

Scenen, da ja auf dem letzten Felde Moses wiederum in derselben Stellung erscheint und die Hand Gottes wieder eigens beigegeben ist. Diese letzte Scene müsste jeden Zweifel an unserer Deutung benehmen, wenn sie überhaupt zweifelhaft wäre. Moses schlägt hier nicht an den Felsen, er redet auch nicht mit Gott. Die einzige Beziehung, die er zur Hand und zum Wasser hat, ist der Hinweis auf beide. Es ist, als wolle er den Juden sagen: „Hier ist das Wasser, das Gott euch durch mich aus dem Felsen hervorgebracht hat.“ Wir haben aber auch gar keinen Grund, mehr hinter den Personen zu suchen, als der Künstler in sie hineingelegt hat, denn, wie schon bei Besprechung der Tafel 4 hervorgehoben, weiss derselbe seinen Personen sehr wohl den Ausdruck zu geben, den er beabsichtigt.

Die Verspeisung der Wachteln und des Manna ist in der Art, wie sie hier zur Darstellung kommt, in der christlichen Ikonographie etwas ganz Neues und Einziges. Das Manna findet sich nur ein einziges Mal im altchristlichen Bildercyklus und zwar in der Katakombe der hl. Cyriaca[1]). Vier Personen fangen auf demselben das vom Himmel herabregnende Manna mit ihren Gewändern auf. Das Wunder der Wachteln ist einmal auf der Schmalseite eines Sarkophags aus Aix,[2]) auf einem Sarkophagdeckel,[3]) einem Sarkophag in Pisa[4]) und auf den Mosaiken[5]) an den Langhauswänden von sa. Maria Maggiore dargestellt. Die Wachteln fliegen durch die Luft, so dass sie bequem ergriffen werden können, einige sind bereits gefangen. Es findet sich aber kein zweites Beispiel, wo die Verspeisung des Mannas und der Wachteln dargestellt ist. Doch schliesst sich unsere Darstellung aufs engste an diejenige der antiken Gastmahlscenen an. Man vergl. insbesondere das Mahl des Äneas bei Dido im Virgil, Vat. 6867.[6]) Nur das Sitzen auf Klappstühlen bildet eine Eigentümlichkeit. Die Hervorrufung des Wassers aus dem Felsen ist eine der bekanntesten Scenen in der Katakombenmalerei und der Sarkophagplastik, jedoch fehlt auf unserm Bild die Virga.

Künstlerisch steht die Tafel höher als die bisher behandelten kleinen und reiht sich unverkennbar den Tafeln 2 und 4 an. Ergänzt

---

[1]) De Rossi, Bull. 1863, 76.
[2]) Le Blant, Sarc. d'Arles, pl. XXXII: — Garr. 308,4.
[3]) Le Blant, Sarc. chr. de la Gaule, pl. XXXII, 3.
[4]) Garr. 364, 3.
[5]) De Rossi, Mosaici, fasc. XXV.
[6]) Beissel, Vatik. Miniat. Taf. I.

sind nur einige Kleinigkeiten, ein Stück des vordern Tischrandes im zweiten Feld und die Hand des links vom Beschauer Sitzenden.

8.

Erscheinung Christi bei den Frauen.[1])

Die Tafel ist in ihrem untern Teile durch Risse ziemlich stark beschädigt. Auch der rechte Seitenteil der innern Umrahmung ist neu. Die Scene bedarf nicht vieler Erklärung. Die Örtlichkeit wird angedeutet durch die drei Bäume, von denen die beiden äussern Palmen, der innere eine Eiche sein sollen. Zwischen den Bäumen, aber jedenfalls vor denselben gedacht, sehen wir drei Personen. Rechts der Heiland mit langem Haar und Bart, jedoch ohne Nimbus, in seiner üblichen Kleidung. Die Art seiner Fussbekleidung ist nicht ganz klar. Der rechte Fuss lässt auf den vornehmen Senatorenschuh schliessen, mit den vorn kreuzweise verlaufenden Riemen, doch möchte ich in Analogie mit den andern Tafeln auch hier Sandalen annehmen oder besser Halbschuhe, da die Zehen bedeckt scheinen. Die linke Hand ist in das Pallium eingedreht, die rechte mit zwei ausgestreckten Fingern erhoben, macht den Redegestus. Der weite Ärmel der Tunika hängt lang herab und wird von den Falten des Palliums gefasst.

Von links nahen sich ihm zwei Frauen in Tunika und Palla, welche zugleich als Schleier dient. Den rechten Arm haben sie in die Palla eingedreht und nach dem Heiland hin erhoben, mit der linken Hand, welche frei ist, scheinen sie das Gewand hoch zu heben, um schneller vorwärts schreiten zu können. Die Schuhe stecken in einer Art von Pantoffeln, welche nur die Zehen bedecken, das Fussblatt dagegen offen lassen, dem sogenannten Compagus.[2]) Ihr Gesicht trägt den Ausdruck unverkennbarer Freude. Man vergleiche diese Tafel mit Tafel IX (Nro. 6), und man wird sich überzeugen, wie verschieden der Gesichtsausdruck ist. Es scheint mir da eine wirkliche Absicht des Schnitzers vorzuliegen, deshalb möchte ich auch der Erhebung des rechten Armes nicht den Zweck, das

---

[1]) Taf. XI. — Separatabbildungen bei Garrucci 499; Berthier 52; Grisar, Geschichte Roms und der Päpste, I, S. 257.

[2]) Marquardt: Privatl. der Röm. S. 575.

Gesicht zu verhüllen, zuteilen, sondern sie vielmehr als Ausdruck der Freude über das unvermutete Wiedersehen auffassen.

Die Scene ist nicht missverständlich. Es ist die Erscheinung Christi bei den Frauen, die dritte der auf die Auferstehung bezüglichen Scenen. Die Auferstehung selbst findet sich nicht, sie ist in ihrer realistischer Darstellung ein noch dem VI. Jahrhundert fremder Gegenstand. Vielleicht liegt der Grund nicht sowohl darin, weil die Auferstehung ein Wunder war und die ersten Christen sich scheuten, das Geheimnisvolle darzustellen, sondern vielmehr darin, dass das Evangelium die Auferstehung selbst nicht historisch erzählt, sondern referieren lässt. Alle dieselben begleitenden Umstände findet man dargestellt: die Frauen am Grabe, die Leintücher, die Soldaten, bald schlafend, bald erschreckt zu Boden stürzend, den Engel auf dem Steinblock sitzend oder stehend, aber die Auferstehung selbst nicht, auch zu einer Zeit, wo man sich vor Darstellung von Geheimnissen, selbst der Austeilung der hl. Kommunion nicht mehr scheute. [1]) Man dürfte vielleicht nicht irren, wenn man in dieser Thatsache einen neuen Beweis für den engen Anschluss des Künstlers an den evangelischen Bericht erblickt.

Unsere Darstellung ist nicht neu. Sie findet sich schon auf Sarkophagen, so auf einem aus Arles [2]) und auf einem römischen [3]). Auf jenem knieen drei Frauen vor dem Heiland, auf diesem fallen zwei vor ihm nieder. Sie wird dann später in der byzantinischen Kunst sehr beliebt. Der Gegenstand ist dem Evangelium des hl. Matthäus entnommen: „*Et ecce Jesus occurrit illis dicens: Avete. Illae autem accesserunt, et tenuerunt pedes eius, et adoraverunt eum.*“ [4]) Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass der Wortlaut des hl. Textes mehr mit der oben gegebenen Deutung der erhobenen Hände übereinstimmt. Von Furcht ist dort nichts zu lesen, im Gegenteil, die Frauen gehen herzhaft auf den Herrn zu. Ferner sei hervorgehoben die getreue Charakteristik des Hintergrundes. Die Begebenheit vollzog sich ja nicht am Grabe, sondern auf dem Rückweg, also im freien Felde.

Die Ausdehnung der Tafel beträgt 33 : 23 cm. Ergänzt ist nur ein Stück am Saum der Tunika der vordern Frau über dem rechten Fuss.

---

[1]) Rabulascodex Garr. 137.
[2]) Le Bl. Sarc. d'Arles pl. XXIX S. 48.
[3]) Garr. 350,4.
[4]) Matth. XXVIII, 9.

9.

Das christlich-römische Kaisertum.[1])

Die gegenwärtige Tafel veranschaulicht uns ein grossartiges Ceremonienbild, welches in drei Gruppen, oder besser gesagt, in zwei Gruppen zerfällt, von denen die zweite wieder doppelt geteilt ist. Bei weitem den grössten Teil, über die Hälfte, nimmt die obere Hauptgruppe ein. Aus dem Boden erhebt sich eine antike Tempelcella. Sie wurde hie und da eine christliche Basilika genannt, doch ist sie das nicht, wenigstens ihrer Gestalt nach nicht; ob sie es in der Idee der Künstler sein soll, ist eine andere Frage. Auf den vier Ecken tragen Säulen den Architrav, über den sich das Dach aufbaut. Die Säulen sind ganz ähnlich denen auf Nummer 2 gebildet, jedoch sind die Kapitäle feiner durchgearbeitet und lassen die korinthische Form deutlich erkennen. Mit der Perspektive ist der Künstler wenig vertraut und lässt daher zwei verschiedene Seitenflächen in eine Ebene fallen. Das Dach hebt sich nach hinten etwas. Die Seitenwand ist durch eine Quadermauer ausgefüllt, welche sich auch neben der Säule rechts noch fortsetzt. Der Architrav, bestehend aus einer Platte und einer Art Wulst, ist mit einem Blattornament geschmückt. Dasselbe weisen auch die Giebelsparren auf. Der Giebel wird durch ein Fenster unterbrochen. Das Dach ist nach römischer Sitte mit Flach- und Hohlziegeln gedeckt, und die Firstbalken schliessen vorn und hinten kugelförmige Knöpfe ab. Nicht ganz in der Mitte, nach der vordern Hälfte zu, erhebt sich über der Dachfirst auf einem niedrigen, abgechrägten Postament ein im Verhältnis überhohes Kreuz, das durch Querschnitt in kleine Abschnitte geteilt wird, welche abwechselnd mit Gemmen besetzt sind. Die Seitenarme sind glatt, aber in ihrer jetzigen Gestalt eine spätere Restauration. Rechts und links vom Kreuz erscheinen im Hintergrund zwei Türme, massiv aus Quadern aufgeführt. Abgeschlossen durch ein geschweiftes Sims, das an demjenigen links mit Akanthusblatt, an dem rechts mit einfachem Blattmotiv belebt ist, werden sie durch einen flachen Giebel gekrönt, auf dessen Spitze ein schwerer Knopf sich aufsetzt. Auch diese Giebelsparren zeigen Blattornament. Während beide Giebel je ein Fenster haben, bemerken wir im Turm selbst nur an dem linken zwei Rundbogenfenster. Er ist überhaupt sorgfältiger behandelt als sein Gegenstück.

[1]) Taf. XII. Andere Separatabbildungen Garr. tav. 500; Berthier p. 54; Grisar, Geschichte der Päpste, I. (Lief. 5) S. 257.

In der Thüre der Cella, deren Vela, mit Ringen an einer Stange aufgehängt, zurückgeschlagen und an den Seiten hoch gerafft sind, steht ein Mann, offenbar die Hauptperson des ganzen Bildes. Er trägt eine kurze Tunika mit langen, bis auf die Handwurzel reichenden, engen Ärmeln, welche etwas unter den Lenden mit einem ziemlich breiten Gurt gegürtet ist. Darüber fällt die lange bis auf die Füsse reichende Chlamys, das Paludamentum, mit einer Agraffe auf der rechten Schulter gehalten. Besonders hervorgehoben zu werden verdient die ausserordentliche Leichtigkeit der Gewänder und die feine zierliche Fältelung. Der Künstler hat sicherlich besondere Sorgfalt gerade auf diese Person verwendet. Der etwas in die Länge gezogene, derbe Kopf hat kurzen Bart und kurzgeschnittenes eng anliegendes Haupthaar. Etwas unangenehm wirken die abgeplattete Nase, die tiefen Schnitte unter den Backenknochen und die zu scharf markierten Augenhöhlen. Sonst aber machen seine Züge den Eindruck von Milde und Majestät zugleich. Während die Oberarme sich ziemlich fest an den Körper anlegen, sind die Unterarme und Hände fast horizontal ausgestreckt. Die Linke rafft dabei die Chlamys hoch empor. Das rechte Bein ist ein wenig mit gebogenem Knie vorgesetzt, der Körper ruht fest auf dem linken. Die Füsse sind bekleidet mit hohen, bis zu den Knien reichenden Stiefeln. Am oberen Rand sind dieselben spitz ausgeschnitten und mit einem breiten Streifen verbrämt. Etwas tiefer unten ist eine Art Schleife aufgesetzt. An dem rechten Stiefel ist diese Verzierung deutlich zu sehen, weil die Chlamys das ganze Bein freilässt, an der linken wollte der Schnitzer sie wenigstens andeuten, obwohl er sie infolgedessen bis in die Mitte des Schienbeins hinabdrücken musste. Die offenen Hände sind etwas verkrüppelt, an der rechten sind die Finger arg zugestutzt, an der linken Zeigefinger und Mittelfinger fast verwachsen.

Neben der Hauptperson rechts von der Seitenwand steht ein Engel, in der üblichen Tracht und barfuss. Die Tunika hat weite Ärmel, der rechte Oberschenkel und der Unterleib treten etwas zu stark hervor. Dichtes, langes Haar wallt vom Scheitel nieder, seine Nase hat das Schicksal mit anderen auf unseren Tafeln, auch der Hauptperson, geteilt. Er schaut etwas ceremoniell drein. Die Hände machen den Gestus des Moses auf Tafel 7, die rechte ist seitlich abwärts, die linke etwas nach aufwärts gewendet. Die Flügel sind, wie bei allen Engeln auf unserer Thüre, ziemlich kurz.

Wenden wir uns nun den beiden unteren Gruppen zu. Sie offenbaren sich sofort durch Blick und Gestus als zu der obern gehörig. In jeder treten uns drei Männer entgegen, welche nach oben schauen und die ausgebreitete Rechte nach der Hauptperson hin erheben. Doch unterscheiden sie sich durch Kleidung und Gesichtsbildung. Die erste Gruppe setzt sich aus Männern von Stand zusammen. Schon ihre grössere Darstellung lässt das hervortreten. Sie tragen die durch das Gratianische Kleidergesetz vom Jahre 382 für die Senatoren vorgeschriebene Amtstracht,[1]) die Tunika talaris, welche bis zu den Knöcheln reichte und lange enge Ärmel hatte, die Dalmatika bis unter die Knie mit weiten Ärmeln, die Toga contabulata, deren Contabulatio allerdings hier mehr einem Wulst ähnlich sieht, aber schliesslich doch auf dasselbe hinausläuft, und den vornehmen compagus. Es ist genau, der Art der Kleidungsstücke wenigstens, wenn auch nicht dem Schmuck nach, das Staatsgewand der Konsuln vom dritten bis einschliesslich sechsten Jahrhundert, jedoch nähert sie sich, was für die Datierung sehr wichtig ist, entschieden der des dritten Jahrhunderts. Auf der Dalmatika des zweiten und dritten kann man unten deutlich den durch je zwei Parallellinien angedeuteten clavus erkennen. Alle drei haben kurzes Haupthaar und sind bartlos; bei dem mittleren kann es allerdings zweifelhaft sein, ob er nicht einen kurz geschnittenen Bart trägt. Sie schauen zur Hauptperson empor und erheben die Hand nach ihr hin.

In der gleichen Auffassung erscheinen die drei Personen im untersten Felde. Sie sind jedoch kleiner und gedrungener gebildet, ihre Köpfe kindlicher und roher. Sie tragen lange, ungegürtete Tunika und Pänula, an den Füssen den das Fussblatt grösstenteils offenlassenden Compagus, dessen vorderes Deckblatt spitz ausgeschnitten ist.

Fragen wir nun nach der Deutung des Bildes, so giebt uns zunächst Mamachi die Antwort: „Abrahamus, ni fallor, cui in ostio tabernaculi Angelus se visendum exhibuit, quique elevatis oculis tres viros conspexit.“ Heutzutage geht die fast einstimmige Ansicht dahin, dass wir die Verkündigung der Geburt des Johannes an Zacharias vor uns haben. Der Moment, welchen der Künstler gewählt hat, ist jener, wo Zacharias aus dem Tempel tritt, um dem Volke den Segen zu spenden, aber nicht reden kann. „Egressus non poterat loqui.“ Das Volk steht unten in lebhafter Verwunderung

[1]) Über diese Tracht vergl. die treffliche Studie Wilperts, Un capitolo di storia del vestiario: Studio I, L'abito trionfale dei consoli.

über das geheimnisvolle Ereignis, das sich im Tempel vollzogen hat. Der Engel spricht nicht zu Zacharias, sondern ist ihm nur zur Charakteristik der Scene beigegeben. Der jüdische Tempel, den die Cella vorstellen soll, ist proleptisch von einem Kreuz überragt, zum Zeichen, dass jetzt der Zeitpunkt gekommen ist, wo der jüdische Tempel der christlichen Basilika weichen soll. Der eine oder andere findet zwar die Priesterkleidung des Zacharias etwas eigentümlich, doch weist Stuhlfauth [1]) diese Bedenken mit der Bemerkung zurück: „Wenn man an Stelle des jüdischen Tempels eine christliche Kirche setzen konnte, wie viel weniger bedeutet es dann, wenn man einem jüdischen Priester nicht die ihm zukommenden, historisch korrekten Priestergewänder anlegte.“ Hie und da wird auch die Seltenheit dieser Komposition in der altchristlichen Kunst betont. Grisar hat jüngst eine andere Auslegung vorgeschlagen. [2]) Er findet in der Scene die Idee des christlich-römischen Kaisertums versinnbildet, „dargestellt durch einen mit Chlamys bekleideten Herrscher, der mit ausgebreiteten Armen vor dem Tempel steht und die Akklamation der Umstehenden entgegennimmt, die sich ähnlich wie auf der verwandten Scene des Konstantinsbogens, in 2 Gruppen abteilen, in togatragende vornehme Beamte und in Leute des Volkes mit der paenula. Der christliche Bau mit dem Kreuz scheint seinen hohen Beruf bezüglich der äusseren Angelegenheiten der Kirche zu bedeuten, ein geflügelter Engel aber, den man zur Linken erblickt, dürfte an die Stelle der sonst dem Kaiser beigegebenen Viktoria getreten sein, und den Schutz von oben versinnbilden, den der Herrscher anruft, oder auf den er hoffen darf.“ Was sagt nun eine eingehende Betrachtung der altchristlichen Ikonographie und insbesondere unserer Tafel zu dieser Ansicht?

Dass die Verkündigung der Geburt des Johannes in den fünf ersten Jahrhunderten sich nicht nachweisen lässt — meines Erachtens sind nämlich die beiden andern Beispiele, welche Stuhlfauth anführt, ein Sarkophagrest und der Triumphbogen von s. Maria Maggiore, zum mindesten zweifelhaft, der letztere sogar sicher auszuschliessen —, ist kein Beweis gegen die hergebrachte Auslegung, denn auch die Idee des christlich-römischen Kaisertums ist etwas ganz Neues und an sich sogar fernliegender. Begründete Bedenken erregt jedoch

[1]) Die Engel in der altchristl. Kunst, S. 157 Anm. 2.

[2]) Zuerst in der Civiltà cattolica 1899 ser. XVII. vol. 5, p. 224, dann in der „Geschichte der Päpste“ Bd. I, Lief. 5, S. 257.

die Betrachtung der Kleidung und der ganzen Komposition. Wo immer wir vom IV.—VI. Jahrhundert mit Sicherheit einen alttestamentlichen Priester dargestellt sehen, besteht seine Kleidung aus Tunika, welche zuweilen lang, zuweilen kurz ist, der lacerna, d. h. dem auf der Brust geknöpften Pallium, aus dem sich unser heutiges Pluviale entwickelt hat, und bis an die Waden reichenden, oben umgerollten Schuhen. Auch haben sie durchgehends langes Haar. So auf mehreren Mosaiken des Langhauses von s. Maria Maggiore, ebenso auf zwei Feldern des Triumphbogens,[1]) auf den Mosaiken von s. Apollinare nuovo in Ravenna,[2]) Melchisedech in s. Vitale ebendaselbst,[3]) ferner in der Genesis,[4]) wo Melchisedech zwar Helm hat, wie der König von Sadoc, aber Lacerna statt Chlamys, und in der Rabulashandschrift.[5]) Auf einem Sarkophag[6]) und auf der Lipsanothek von Brescia[7]) haben Annas und Kaiphas Tunika und Pallium. Also niemals vor dem VII. Jahrh. Chlamys, erst im Kosmas tritt diese bei Aaron auf, der aber dort auch die übrigen charakteristischen Kleidungsstücke hat, welche er fortan in der byzantinischen Kunst behält.

Dagegen ist die Tracht unserer Hauptperson, ursprünglich eine rein militärische, seit dem IV. Jahrhundert die gewöhnliche Tracht der Kaiser und hohen Beamten, welche nur bei besonders feierlichen Anlässen die Toga trugen. So ist schon auf dem Konstantinsbogen,[8]) wo der Kaiser von der Rednerbühne aus die Allokution hält, dieser in kurze Tunika und Paludamentum gekleidet, ja man möchte fast glauben, unser Künstler habe ihn zum Vorbild gehabt, wie überhaupt mit Recht Grisar auf den innigen Zusammenhang unseres Reliefs mit denen des Konstantinsbogens hingewiesen hat. So erscheinen ferner Konsuln und hohe Beamte auf Diptychen und anderen Monumenten. Man vergleiche das Probiansdiptychon,[9]) die rechte Seite des Felixdiptychons,[10]) das Diptychon Novarienze,[11]) dann

[1]) De Rossi Musaici fasc. XXV.
[2]) Garr. 250, 6; 251, 3, 4, 5.
[3]) Garr. 261.
[4]) Garr. tav. 113.
[5]) Garr. tav. 129,2.
[6]) Garr. 31,61.
[7]) Garr. 445.
[8]) Wilpert, un capitolo di storia etc. I p. 1.
[9]) Meyer Abh. der philos. philol. Klasse der Kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. XV. Band 1881, 1 Abt. Tafel II. Wilpert l. c. p. 4, fig. 4a.
[10]) Gori, Thesaurus veterum diptychorum, tab. II pag. 131.
[11]) Gori II tab. IV pag. 200.

den Jüngling auf dem Diptychon von Monza,[1]) endlich den Felix auf dem Carrand'schen Paulusdiptychon[2]). Dazu nehme man die hohen, reichverzierten Stiefel, welche, wenigstens, wenn sie aus rotem Leder waren, ein ausschliessliches Vorrecht der römischen Kaiser und persischen Könige waren[3]). Auch andere tragen zwar auf den Monumenten solch hohe, verzierte Stiefel, aber nur hohe Beamte, wie Felix auf dem erwähnten Paulusdiptychon. Das Kleidergesetz ferner sagt anlässlich der für die Senatoren gebührenden Kleidung über die Chlamys: „nullus senatorum habitum sibi vindicet militarem, sed chlamydis terrore deposito, quieta colobiorum ac paenularum induat vestimenta". Wenn also der terror chlamydis nicht einmal für den Senator konvenient war, um wieviel mehr wird man ihn für den Priester für unpassend gehalten haben. Endlich hat unser Held kurzes, fest anliegendes Haar, genau so wie die Diptychen ihre Person darstellen.

Fassen wir dieses alles zusammen, beachten wir ferner, wie sorgfältig unser Künstler auf den übrigen Tafeln[4]) in der Wiedergabe der charakteristischen Tracht ist, wie natürlich er bis auf die Schuhe die Senatorenkleidung wiedergegeben hat, so verliert die Annahme, er habe dem Priester willkürlich Beamtenkleidung gegeben, viel von ihrer Wahrscheinlichkeit. Eine solche Annahme, wenn auch an sich nicht unmöglich, stimmt jedoch sehr schlecht überein mit dem auf allen Tafeln genau beobachteten Kunstgebrauche der damals bez. der Kleidertrachten herrschte.

Zu diesem Resultat führt uns schon eine ausführliche Betrachtung der Hauptperson, wenden wir uns jetzt zu den andern. Zum ersten muss es jedenfalls sehr auffällig erscheinen, dass der Künstler, um Standesunterschiede darzustellen, für die höhere Klasse bis in die kleinsten Teile die römische Senatorenkleidung gewählt hätte. Es dürfte mit Recht befremden, dass derselbe Juden, wenn auch Pharisäer, als römische Senatoren gekleidet hätte. Vielmehr liegt die Annahme am nächsten, dass er, wenn er Senatoren darstellte, auch Senatoren meinte. Ja, wenn es ausgemacht wäre, dass die Verkündigung der Geburt des Johannes auf unserer Tafel vorgestellt wäre, so müssten wir eine Erklärung für die sonderbare Garderobe suchen, und wir

[1]) Gori II tab. VII, 242.

[2]) Westwood, A descriptive catalogue etc. p. 48; Kraus, Kunstgesch. I, 505. Garr. 452,3.

[3]) Marquardt, das Privatl. d. Röm. S. 577.

[4]) Vergl. besonders Tafel V, X, XVI.

könnten sie in dem Gedanken finden, dass der Künstler einfach ein antikes Vorbild gesucht hätte, das ihm irgend wie hätte dienlich sein können und es sklavisch nachgeahmt hätte, obwohl offen gestanden, der Schnitzer, dem diese Tafel angehört, mir dafür zu historisch erscheint. Nun aber steht es durchaus nicht fest, dass wir den in Frage stehenden Gegenstand hier vor uns haben. Demnach erfordert eine richtige Kritik, dass wir prüfen, was uns vorliegt und daraus unsere Schlüsse ziehen. Die Darstellung enthält aber, wie Grisar mit Recht betont, nichts anderes als eine solenne Akklamation, welche Adel und Volk einer Person zu teil werden lassen. So tritt uns die Akklamation auf dem Konstantinsbogen und auf dem Probianusdiptychon entgegen, ja man sollte meinen, der Senator links mit seiner falsch gezeichneten Toga wäre eine getreue Kopie eines mit ebenso falscher Kleidung ausgestatteten auf dem Konstantinsbogen und auf dem Diptychon des Probianus. [1]) Auch der Gestus ist derjenige der Akklamation. Das blosse Erstaunen findet sich auf unserer Thüre nie mehr in dieser Weise dargestellt, im Gegenteil weiss der Künstler das Erstaunen viel ausdrucksvoller und natürlicher zu geben. (Vrgl. Taf. VII, XIV, XVI, XVII, XIX, XX). Auch die ganze Haltung und die Gesichtszüge, das geradezu angestrengte Hochheben des Armes legt eher den Gedanken an eine begeisterte Huldigung als an ein Erstaunen nahe. Dass wir aber in diesen Zügen nicht zu viel suchen, kann nach dem, was gelegentlich anderer Tafeln gesagt wurde, als hinreichend begründet gelten.

Es fragt sich jetzt also nur: Sind wir berechtigt in unserm Falle, mit Berücksichtiguug der übrigen Tafeln, der altchristlichen Ikonographie überhaupt und der Zeitanschauung, die Darstellung einfach als das aufzufassen, was sie ist, oder wäre diese Auffassung etwas so Abnormes, dass sie ausgeschlossen und eine andere Erklärung gefunden werden müsste? Es scheint jedoch gar keine Schwierigkeit für unsere Erklärung vorzuliegen, vorausgesetzt, dass man in der Scene nicht bloss einen weltlichen Begrüssungsakt, sondern vielmehr etwas Erhabenes, Symbolisches, die dem Kaiser als Beschützer der Kirche dargebrachte Akklamation, oder mit Grisar zu reden, das christlich-römische Kaisertum erblicken. Eine solche symbolische Scene stimmt in den Rahmen der Thüre ganz wohl

[1]) Über diesen Fehler in der Gewandzeichnung s. Wilpert, Un capitolo etc. I, 4.

hinein, sie bildet ein treffliches Gegenstück zu Nro. 15, wo, wie wir sehen werden, die Kirche personificiert ist; dem Bildercyklus der ersten Jahrhunderte nach den Verfolgungszeiten sind symbolische Ceremonienbilder durchaus nicht fremd, wie die Mosaiken hinlänglich darthun; und auch die Zeitanschauung endlich steht ganz mit unserer Deutung im Einklang. Ein Umstand nur möge noch besonders hervorgehoben werden. Eine später noch zu berührende Eigentümlichkeit scheint mir darauf hinzuweisen, dass unsere Thüre in einer gewissen Beziehung zum Konzil von Ephesus steht. Nun wohl, wäre dieses der Fall, stände unsere Thüre vielleicht zeitlich dem Konzil nicht ferne, worüber später in einem eigenen Kapitel gehandelt werden wird, wäre es da nicht leicht erklärlich, dass die allgemeine Begeisterung, in welche die Beschlüsse des Konzils die Christenheit versetzten, dass die Begeisterung sich auch auf den Kaiser übertragen hätte, auf dessen Veranlassung ja doch das Konzil zusammengetreten war, dass sich gerade damals die Idee, der Kaiser sei der Schutzvogt der Kirche, besonders mächtig Bahn gebrochen hätte? Vielleicht sind Fachmänner in der altchristlichen Litteratur in der Lage, auch schriftliche Monumente hierfür aufzufinden.[1])

Aber einige Schwierigkeiten sind doch noch zu berücksichtigen. Dass der Kaiser im Eingang einer christlichen Basilika erscheint, dürfte nicht auffallen, im Gegenteil die christliche Kirche mit ihrem gewaltigen Kreuz auf der First bildet einen trefflichen Hintergrund für die Idee. Jedoch sei es erlaubt, darauf hinzuweisen, dass diese christliche Kirche vielleicht nicht einmal eine solche sein soll. Jedenfalls ist sie in ihrer materiellen Gestalt keine, und es ist ungenau, wenn man von der christlichen Kirche spricht, welche an Stelle des Tempels zu Jerusalem getreten sei. Der Bau ist nichts anderes als eine altklassische Cella, weit entfernt von dem Schema der Basilika.[2]) Allerdings pflegt man in der Kunst des IV. und V. Jahrh. sowohl das israelitische als auch das christliche Gotteshaus einfach durch eine solche Cella mit irgend einem religiösen Zeichen versehen darzustellen. Die Mosaiken von s. Maria Maggiore bieten mehrere

[1]) Die Hauptperson könnte an sich nicht den Kaiser, sondern einen hohen Beamten repräsentieren. Diese Schwierigkeit wird später berücksichtigt werden.

[2]) Vgl. den Tempel der Fortuna virilis, nach anderen der mater matuta, jetzt s. Maria Egiziaca bei s. Maria in Cosmedin am Tiber zu Rom. Ferner die Tempel auf den Miniaturen des Virg. Vat. 3225.

Belege dafür. Eigentliche Basiliken finden wir auf dem berühmten Lateransarkophag, welche sich beträchtlich von unserer Cella unterscheiden. Es wäre also auch für die Annahme der Zachariasscene keine christliche Kirche statt des jüdischen Tempels dargestellt, sondern dieser wäre vielmehr durch ein altklassisches Gebäude ersetzt. Das Kreuz wiese dann allerdings auf die nahende Erlösung hin. Aber sind wir überhaupt genötigt, das Gebäude als eine Kirche zu deuten? Könnte es nicht etwa der Palast des Kaisers sein sollen? Weder die Türme noch das Kreuz stehen mit dieser Ansicht in Widerspruch. Es ist gar nicht unwahrscheinlich, dass die Türme sogar vom Privathaus an die Basilika herübergenommen wurden.[1]) Der Saal, in welchem Christus auf der Lipsanothek von Brescia als Lehrer zwischen den Aposteln auftritt, ist auch durch zwei ganz ähnliche Türme flankiert.[2]) Einen Kaiserpalast mit der unzweideutigen Aufschrift Palatium zeigen ja auch die Mosaiken von s. Apollinare nuovo in Ravenna,[3]) und auf den Mosaiken des Langhauses von s. Maria Maggiore erscheint die Cella fast unterschiedslos für das Privathaus und das Gotteshaus.[4]) Das Kreuz aber kann ebensogut den Palast als christlichen charakterisieren, wie es die antike Cella zur Basilika stempeln kann.

Aber vielleicht ist auf die Kleidung doch zu viel Gewicht gelegt worden. Auf derselben Thüre haben wir ja ohne Zweifel einen Priester mit der Chlamys. Das letzte Bild führt Christus vor dem Tribunal des Kaiphas vor, und dort trägt der Hohepriester Chlamys.[5]) Selbst diese Schwierigkeit könnte nach allem, was über die Komposition unserer Tafel oben gesagt ist, unseres Erachtens nach nicht entscheidend sein. Aber sie besteht, wie mir scheint, überhaupt nicht. Zunächst ist der Kopf des Kaiphas neu, was früher an seiner Stelle war, lässt sich heute nicht mehr kontrollieren. Wie leicht wäre es möglich, dass man bei der Restauration, bei der vielleicht keine Spur des alten Kopfes mehr vorhanden war, glaubte annehmen zu müssen, es sei Kaiphas, um nicht zweimal Christus vor Pilatus zu haben? Und doch scheint mir das Letztere durchaus kein Widerspruch. Auffällig ist, dass Mamachi, der die Thüre vor ihrer Restauration sah, über diese Tafel sagt: „Christus a turbis ad Pilatum vel

[1]) s. Kraus R. E. II, 864 Art. „Türme".
[2]) Garr. tav. 441.
[3]) Garr. 243, 3.
[4]) De Rossi, Musaici fase. XXV.
[5]) Vgl. Taf. XXI.

ad Caipham adductus accusatusque exprimitur.“ Ob damals der Kaiphas sein heutiges Birett schon aufhatte? Ferner ist Kaiphas sonst in Tunika und Pallium abgebildet. Doch möchte ich mich für die Kaiphasscene entscheiden, schon deshalb, weil der Assessor fehlt, der sonst beim römischen Landpfleger nicht leicht fortbleibt. Aber auch dann wird die Chlamys noch nicht gefährlich, weil es überhaupt keine Chlamys ist. Wer das Bild genauer ansieht, dem muss auffallen, dass der Mantel zwar auf der Schulter geknöpft ist, dass aber rechts von dem Saume, welcher vom Knopf abwärts laufend denselben an dieserSeite abschliessen müsste, noch eine breite Bahn über den rechten Arm von vorn herabläuft, die notwendig einen Knopf auf der Brust voraussetzt. Und dieses Stück ist ursprünglich. Offenbar liegt hier eine Konfusion des Künstlers zwischen Lacerna und Chlamys vor. Er wusste, dass erstere das dem Hohenpriester zukommende Gewand war, zeichnete aber doch den Knopf auf die Schulter, vielleicht weil ihm das leichter war. Sodann wäre aber auch noch in Betracht zu ziehen, dass es etwas anderes ist, den Priester als Richter, und etwas anderes, denselben im Heiligtum darzustellen. Dort könnte man sich bei ihm, zumal durch Analogie mit Pilatus auf der anderen Seite, die Chlamys schliesslich erklären, hier dagegen müsste ihm das ihm zukommende Priestergewand gegeben werden. Nehmen wir also selbst an, das Gewand sei eine Chlamys — eine Annahme, die mir nach dem Gesagten ausgeschlossen erscheint, — so würde die Schwierigkeit durch die angeführten Gründe sehr erschüttert werden. Ohnehin hat sie nicht die Kraft eines Widerspruchs auf demselben Monument, da die Kaiphastafel von einer anderen Hand stammt als die unsrige. Ihr Urheber war weit ungeschickter, bei ihm liess sich leicht erklären, dass er einfach eine Pilatusscene zum Vorbild für die Kaiphasscene genommen hätte, nicht aber bei dem Schnitzer unserer Tafel, der bei aller Anlehnung an das Überlieferte doch selbständig zu arbeiten verstand.

Aber die Engel? Die Engelfigur ist jedenfalls das Hauptmotiv gewesen für die Deutung auf Zacharias. Aber auch in unserer Auffassung dürfte er nicht allzu fremdartig erscheinen. Die einzigen Beispiele, welche bis jetzt bekannt sind, wo der Engel als Begleiter des Königs auftritt, sind longobardische Münzen,[1]) in den früheren Jahrhunderten sind sie auf Münzen von Viktorien begleitet. Nun wäre es schon zunächst gar nicht undenkbar, dass der Künstler hier

[1]) Stuhlfauth: die Engel etc. S. 182.

einfach statt einer Viktoria, die ihm auf einem kirchlichen Monument unpassend erschienen, einen Engel beigegeben hätte. Aber es ist nicht einmal nötig, das anzunehmen. Engel treten in der altchristlichen Kunst auf, einfach um die Würde anzudeuten. Zwar ist dies, so weit bis jetzt bekannt, nur bei Christus und der Muttergottes bekannt, aber man möge beachten, dass sie auf dem Triumphbogen von s. Maria Maggiore gerade zum erstenmal auftreten. Man darf mit Recht annehmen, dass das Konzil von Ephesus den Anstoss dazu gegeben hat. Wenn nun aber die Entstehungszeit unserer Thüre dem genannten Konzil nahe käme, könnte es da Wunder nehmen, wenn unser Künstler auch unsern Kaiser durch einen Engel ausgezeichnet hätte, in einer Zeit, wo jedenfalls die Anschauung herrschend war, dass das Geleite von Engeln eine hohe Würde bezeichnete? Und wenn dieser Brauch auch später auf Christus und Maria beschränkt wurde, so kann gerade in der Epoche seiner Entstehung seine Ausdehnung auf einen einzelnen besonderen Fall nicht befremden, wenigstens ebensowenig, als dass Herodes auf dem Triumphbogen in s. Maria Maggiore noch den Nimbus trägt. Man muss nur im Auge behalten, dass unsere Tafel, man mag sie deuten, wie man will, immerhin eine ganz eigenartige Komposition vorstellt, bei der ein, wenn auch einzig dastehendes Motiv eine durch viele andere bestimmte Deutung nicht umstossen kann, wenn es nicht als absolut mit derselben unvereinbar sich herausstellt. Gegen die Deutung auf die Verkündigung der Geburt des Johannes scheinen aber soviele Gründe zu sprechen, dass sie als ausgeschlossen zu erachten sein dürfte.

Aber könnte denn endlich die Hauptperson nicht nur ein hoher Beamter sein? An sich wäre das nicht unmöglich.

Die ihm erwiesene Ehrenbezeugung könnte alsdann ihren Grund in Beziehungen finden, welche derselbe zum Bau der Kirche oder zur Herstellung der Thüre hätte. Was dieser Annahme noch mehr Gewicht verleiht, ist der Mangel des Diadems, welches für einen Kaiser jener Zeit unerlässlich scheint. Nichtsdestoweniger sprechen viele andere Gründe für einen Kaiser. Zunächst dürfte es schwer sein, näher zu bezeichnen, wer der andere Beamte sein sollte. Nach dem Bericht des Liber Pontificalis und der Mosaikinschrift im Innern der Kirche, wurde dieselbe vom Priester Petrus von Illyrien auf eigene Kosten gebaut. Hätte ein Beamter ausser diesem noch so hervorragenden Anteil an dem Bau gehabt, dass man ihn

würdig befunden hätte, ihm ein Denkmal auf der Thüre zu setzen, so dürfte man wohl erwarten, dass jene beiden Quellen ihn nicht ganz vergessen hätten. Auch wenn er die Thüre im besonderen gestiftet hätte, wäre es zum mindesten sehr sonderbar, wenn er sich selbst ein solches Ceremonienbild gewidmet hätte. Dazu kommt, dass das Gebäude im Hintergrund nicht notwendig eine Kirche zu sein braucht, dass es s. Sabina sei, ist wohl schon mit Rücksicht auf die Türme wenig glaublich. Wäre aber in der Tafel eine Beziehung der Hauptperson zur Basilika ausgedrückt, so müsste man es wohl für dieselbe halten. Auch würde wohl der Künstler einen hohen Beamten nach damaligem Brauch durch irgend ein Abzeichen kenntlich gemacht haben, er würde ihm wenigstens eine Rolle, das Zeichen seiner Sendung vom Kaiser, in die Hand gegeben haben. Endlich aber scheint mir die Begleitung des Engels nur bei dem Kaiser zu rechtfertigen. Wie dieselbe sich überhaupt erklären lässt, wurde oben auseinandergesetzt. Auf den Kaiser konnte diese Auszeichnung leicht ausgedehnt werden, zumal mit Rücksicht auf die Viktorien, welche sonst sein Bild begleiten, aber es ist nicht glaublich, dass dieselbe auch untergeordneten Beamten zu teil geworden wäre. Wäre sie also verallgemeinert worden, so dürfte man wohl erwarten, dass sich auch auf Monumenten eine Spur davon erhalten hätte. Alle diese Gründe zusammengenommen, ist die Deutung auf den Kaiser jedenfalls vorzuziehen, und somit haben wir eine Huldigung an den Kaiser vor uns. Diese Huldigung könnte nun wiederum rein persönlich und mit Bezug auf die Thüre gefasst werden. Jedoch dürfte es ebenso schwer sein, persönliche Beziehungen des Kaisers zu s. Sabina und der Thüre zu finden, wie für einen anderen hohen Beamten. Galt aber die Huldigung dem Kaiser, wenn auch einem bestimmten und nicht allgemein, als Schirmvogt der Kirche, so können wir mit Rücksicht auf die damaligen Zeitverhältnisse, wo die Kaiser ja so oft in die kirchlichen Angelegenheiten eingriffen und ihr Schutz von der Kirche angerufen wurde, in unserer Tafel mit Recht eine symbolische Darstellung des christlich-römischen Kaisertums erblicken, eine Deutung, die eine weitere Stütze in der entsprechenden symbolischen Darstellung der Kirche findet.

Fassen wir die gewonnenen Resultate zusammen, so ergiebt sich, dass die Deutung auf die Verkündigung der Geburt des Johannes auszuschliessen ist. In ihrer materiellen Gestalt enthält die Tafel eine einem Kaiser oder hohen Beamten dargebrachte Huldigung.

Viele Anzeichen sprechen gegen einen blossen Beamten und lassen die Deutung auf einen Kaiser begründeter erscheinen. Ohne tiefe Bedeutung kann eine auf den ersten Blick etwas befremdende Tafel wie die unsrige nicht in die Thüre aufgenommen worden sein. In der Reihe der möglichen Auffassungen aber dürfte es nicht allzu gewagt sein, wenn man sich für die symbolische Darstellung des christlich-römischen Kaisertums entscheidet.

Die Tafel ist unversehrt; sie misst 82:31 cm. Die Leiste rechts der inneren Umrahmung ist erneuert.

10.

Anbetung der Weisen.[1])

Im Hintergrund erhebt sich eine Quadermauer. Die Steine sind zwar etwas kleiner als auf den anderen Tafeln, aber Ziegel kann man sie deshalb doch nicht nennen. Die Mauer deutet an, dass die Scene sich in einem Innenraume abspielt. Auf einem über sechs Stufen erhöhten Podium steht ein Klappstuhl, wie sonst mit geschweiften Füssen und kaum bemerkbarem Ansatz von Lehne. Auf ihm sitzt Maria, die Muttergottes, mit dem Jesuskinde auf dem Schoss. Die vielen Stufen haben den Schnitzer etwas in Verlegenheit gesetzt. Um dieselben über einander aufbauen zu können, musste er die Vertikalfläche derselben schief nach aussen ausladen lassen. Nichtsdestoweniger ist die Plattform für die grosse auf ihr angebrachte Gruppe unverhältnismässig klein. Die Darstellungsweise ist aber so einzig, dass man mit Recht darin einen Fortschritt im reflexiven Denken erblickt. Es dürfte vielleicht nicht so unbegründet sein, in diesem Umstand einen Nachklang des Konzils von Ephesus zu erkennen. Die Vorderfläche der Stufen ist mit sichelförmigen Einschnitten verziert.

Maria zeigt sich uns in der Tracht der Matronen, in Tunika und Palla, ihr Gesicht ist ganz teilnahmslos auf den Beschauer gerichtet. Anders dagegen das Jesuskind, das, vollständig mit Tunika und Pallium bekleidet, auf ihrem Schosse ruht und die rechte Hand nach den Gaben ausstreckt, welche die Weisen ihm zutragen. Die linke Hand beim Kinde sowohl wie bei der Muttergottes ist in das Gewand gehüllt.

[1]) Taf. XIII. Andere Separatabbildungen: Garr. 499, Berthier 56.

Die drei Weisen, jugendlich derbe Kindergestalten, schreiten von links heran, in tiefer Ehrfurcht ihre Geschenke darbietend. Sie erscheinen in ihrer charakteristischen orientalischen Kleidung, in langen Beinkleidern, welche mit den Schuhen ein Stück bilden, kurzer Tunika und der phrygischen Mütze. Die Tunika hat lange, enge Ärmel, ist vorn ausgezackt und hängt hinten länger herab als vorn. Nur bei dem Dritten nicht. Mantel haben sie nicht. Die Beinkleider sind die bei den Persern gebräuchlichen Anaxyrides. Sie waren oft kostbar verziert mit Stickereien, wie wir sie auf dem berühmten Mosaik der Alexanderschlacht aus der Casa del Fanno in Pompei, jetzt im Museum zu Neapel, und auf den Mosaiken am Triumphbogen von s. Maria Maggiore sehen. Auf unserm Relief besteht ihre Ausschmückung darin, dass sie karriert sind, jedoch ist eine reichere Ausstattung durch den vorn über das Knie herablaufenden breiten Streifen angedeutet. Ihre Gaben bestehen in kreisförmigen schweren Platten. Die des ersten ist mit einem Kreuz bezeichnet. Sowohl Kreuz als die durch dasselbe gebildeten Ausschnitte sind mit kleinen Kreisen bedeckt. Die der beiden andern haben am Rande einen Kranz von sichelförmigen Einschnitten, in der Mitte einen durch sechs bezw. sieben Kreischen vorgestellten Stern.

Das Relief ist intakt, auch die innere Umrahmung ist alt. Die Maasse betragen 33 : 24 cm.

11.

Himmelfahrt Christi. [1])

Die gegenwärtige Tafel sticht gegen die übrigen grossen Reliefs sehr unvorteilhaft durch die Unbeholfenheit ihrer Ausführung ab. Die schlechte Arbeit mag auch zum grossen Teile die Schuld an der Missdeutung tragen, welche ihr widerfahren ist. Durch einen wellenförmigen Hintergrund ziehen sich planlos tiefeingeschnittene Linien durch. In der obern Hälfte sieht man in schwebender Haltung Christus in der üblichen Kleidung, mit Sandalen an den Füssen; seine Linke scheint im Pallium verborgen. Die Rechte ist ausgestreckt nach der Höhe, und ein Engel erfasst sie mit beiden Händen; ein anderer Engel fasst ihn am Kopfe; ein dritter, ihm gegenüber, weist mit der einen Hand auf ihn hin, mit der andern

[1]) Tafel XIV. Andere Separatabbildungen Garr. 500, Berthier 60.

hält er das Pallium. Es ist nicht klar, was er vorhat. Alle drei Engel sind in ihrem untern Teil durch den Hintergrund verdeckt, und eine scharfe Linie schneidet denselben dort, wo sie aus ihm auftauchen. Die beiden obern in ihrer weit vorgebeugten Haltung machen den Eindruck, als müssten sie ihre ganze Kraft aufbieten, um den Heiland hinaufzuziehen. Sie sind alle mit Tunika und Pallium bekleidet, die Tunika der beiden rechts hat lange, enge und darüber, wie es scheint und aus Analogie mit den andern Personen des Reliefs sich schliessen lässt, kurze, weite Ärmel, also eine Doppeltunika, die des dritten hat nur kurze, weite Ärmel. Ihre Gesichter, so roh sie sind, scheinen doch einen grossen Ernst auszudrücken, mit dem sie sich ihrer Aufgabe hingeben. Das Haar ist zwar mangelhaft zum Ausdruck gekommen, aber der unterste rechts lässt doch erkennen, dass es lang sein soll. Die Flügel sind sehr kurz ausgefallen. Der Heiland hat Bart und langes Haar, das Gesicht ist wiederum stark mitgenommen. Im unteren Teile sind vier Personen dargestellt, welche in verschiedener Art alle eine hochgradige Gemütsbewegung an den Tag legen. Alle sind mit Tunika, und zwar, wie die beiden untern beweisen, mit einer doppelten, und Pallium bekleidet und haben Sandalen an den Füssen. Einer sitzt oben rechts auf dem Hintergrund und lässt die Beine herabhangen. Er hält die rechte Hand ans Gesicht, als wolle er sich gegen hellen Lichtglanz schützen. Darauf deutet auch das Zwinkern mit den Augen hin, die jedoch nicht, wie bei einem Schlafenden, geschlossen sind. Lässt das linke Auge vielleicht auch einen Zweifel bestehen, so ist doch der Stern des rechten auf dem Original unverkennbar zu sehen. Die linke Hand ruht nachlässig auf den Knieen. Der zweite links sitzt ebenfalls auf dem Felsen. Er hat sich eine merkwürdige Verdrehung gefallen lassen müssen. Während nämlich der Unterkörper im Profil gezeichnet ist, ist der Oberkörper mit dem Rücken dem Beschauer zugewandt. Der Lauf des Palliums, welcher links auf der dem Hintergrund zugewandten Seite beginnt, von da nach vorn über die Knie geleitet wird und über die linke Schulter zurückfällt, ist anders nicht zu erklären, und die Haltung der Hände mit dem Handrücken nach aussen lassen keinen Zweifel daran. Der Künstler unterscheidet nämlich sonst Handfläche und Handrücken sehr sorgfältig. Das nach oben gerichtete Gesicht musste schliesslich noch eine Viertel-Wendung nach links machen. Wie bei ihm, so ist auch bei dem dritten, der gleichfalls auf dem Felsen

sitzt, das Erstaunen aufs höchste gesteigert. Etwas gemässigt ist es beim letzten, der, dem Beschauer zugewandt, in der Ebene steht.

Zwei Ansichten sind es, welche in Bezug auf die Deutung dieser Scene geltend gemacht wurden. Nach Mamachis Vorgang halten auch heute noch manche dieselbe für die Todesangst Jesu am Ölberg, bei der er von einem Engel getröstet wurde. Die meisten jedoch sehen in derselben die Himmelfahrt Christi, und daran dürfte wohl kaum ein Zweifel möglich sein. Es ist gar nicht nötig, auf einen Vergleich mit andern Darstellungen desselben Gegenstandes einzugehen, um dieses zu erweisen. Betrachten wir zunächst den Hintergrund. Obwohl von oben bis unten gleichförmig, muss man ihn doch in zwei Abschnitte zerlegen. In seinem obern Abschnitt stellt er unstreitig ein Wolkengebilde dar. Nur so lässt sich erklären, dass die Engel halb hinter demselben verborgen sind und über einer so scharfen Linie hervortauchen. Unten dagegen haben wir uns Felsen zu denken, wie die sitzenden Männer darthun. Oben kniet der Heiland nicht etwa oder ist am Boden hingestreckt, sondern er schwebt ganz frei in der Luft, auch steht die Haltung der linken Hand, mag sie nun in das Pallium eingedreht sein oder es nur halten, nicht mit der Haltung eines Betenden im Einklang. Ferner können die beiden obern Engel, welche so mit aller Kraft, möchte man sagen, Christus emporziehen, nicht so aufgefasst werden, dass sie demselben Trost zusprechen. Oder sollte der eine rechts ihm etwa ein Stärkungsmittel in die ausgestreckte Hand geben? Auch die Dreizahl der Engel müsste im Garten von Gethsemane befremden. Bei der Himmelfahrt dagegen sind drei Engel leicht erklärlich, da sie ja überhaupt nur auftreten, um das Eingreifen einer übernatürlichen Macht zu veranschaulichen. Zudem passen sie sehr gut zu dem „assumptus est“ des hl. Markus. Berthier glaubt das Eingreifen der Engel als einen Widerspruch mit dem biblichen Bericht ansehen zu müssen: „puisqu'il est dit que le Christ „monta“ au ciel par ses propres forces.“ Davon sagt jedoch das Evangelium nichts. Markus berichtet: „Assumptus est in coelum“ (XVI, 19), Lukas: „recessit et ferebatur in coelum“ (XXIV, 51). In den Act. Ap.: „elevatus est“ (I, 9). Im Gegenteil, der Apostel sagt (Eph. I, 20), dass Deus suscitavit eum a mortuis et constituit ad dexteram suam in coelestibus. Damit wird die katholische Glaubenslehre, dass Christus aus eigener Kraft erstand und in den Himmel auffuhr, nicht angetastet, aber es ist eine der Appropriatio

personalis ganz konforme Vorstellung, dass Gottvater seinen Sohn durch Engel in den Himmel aufnehmen lässt.

Nicht weniger überzeugend spricht die untere Gruppe für die Himmelfahrt. Zunächst sehen wir da vier Männer, während Christus doch nur drei Apostel mit in den Garten nahm. Sodann schlafen die Jünger nicht, auch der oberste nicht, und man weiss wirklich nicht, wie man sich ihre Aufregung im Gethsemane erklären soll. Diese Erregung stimmte sicherlich besser zur Erklärung Kondakoffs, welcher das Relief auf die Auferstehung deutet und in den vier Männern die entsetzten Soldaten erblickt, deren einer gar Longinus sein soll. Aber es sind keine Soldaten, sondern niemand anders als die Apostel bei der Himmelfahrt Christi. Vielleicht könnte man den einen Engel, der neben Christus dargestellt ist, als denjenigen auffassen, welcher die Apostel aus ihrer Ekstase wieder in die Wirklichkeit zurückrief.[1]) Allerdings spricht der hl. Text von zwei Engeln, und die ausgesprochene Vermutung kann daher keinen Anspruch auf Gewissheit machen.

Das Fehlen des Nimbus um das Haupt Christi kann aber keine Schwierigkeit bereiten, wenngleich Christus hier in seiner Verherrlichung erscheint. Denn der Künstler, dem wir diese Tafel zuschreiben müssen, — und es ist derselbe, dem die meisten kleinen angehören, — giebt demselben überhaupt nur einmal den Monogrammnimbus. In der Scene der Erscheinung bei den Frauen dagegen fehlt derselbe, obwohl Christus doch auch da im Zustand der Glorie auftritt. Ob die Tafel aber späteren Datums ist als die übrigen, wird an einer anderen Stelle erörtert werden.

Die Himmelfahrt Christi lässt sich mit Sicherheit nur auf wenigen Denkmälern nachweisen. Auf dem Honoratussarkophag[2]) schreitet Christus eine Anhöhe hinauf und wird von einer aus dem Himmel ragenden Hand hinaufgezogen. Unten ist ein Jünger vor Schrecken zu Boden gestreckt, ein anderer steht mit ähnlichem Ausdruck des Erstaunens da, wie der unterste auf unserer Tafel. An der Deutung der Scene auf dem Sarkophag ist wohl kein Zweifel möglich, da dieselbe Scene sich in fortlaufender Reihenfolge an die Verurteilung, Auferstehung, Erscheinung bei den Frauen und Jüngern anreiht und den Cyklus abschliesst. Ganz genau so dargestellt erscheint sie auf der Bamberger Elfenbeintafel in München[3]), wo sie sich

[1]) Act. Ap. I, 10.
[2]) Le Blant, Sarc. d'Arles pl. XXIX.
[3]) Garr. 459,4.

ebenfalls an die Verkündigung der Auferstehung anreiht. Auch die beiden erschreckten Jünger auf dieser Tafel bieten Analogien zu der unsrigen. Beide Monumente werden dem IV. Jahrh. zugeschrieben. Während auf ihnen nur eine Hand erscheint, um Christus aufzunehmen, ist dieselbe auf unserm Relief durch mehrere Engel ersetzt, sodass wir wohl die Beziehung zu jenen festhalten, aber doch auch eine Fortbildung des Typus anerkennen müssen. In der Rabulashandschrift ist dann an Stelle der alten Einfachheit die glorreiche, prunkvolle Auffahrt getreten, wo Christus in der Mandorla, getragen von den Evangelistensymbolen, die mit Cherubsflügeln ausgestattet und von zwei Paaren feuriger Räder flankiert sind, hinaufschwebt. Zwei Engel halten oben die Mandorla, während zwei andere seitwärts heranfliegen und Kronen darbieten. Unten erscheinen zwei Engel bei Maria und den Aposteln und belehren sie über das Ereignis, das sich soeben vollzogen hat. Ähnliche Darstellungen finden sich auf den Ölfläschchen zu Monza, nur dass die Mandorla von vier Engeln getragen wird.[1])

Die Tafel misst 80 : 30 cm und ist vollständig unversehrt, desgleichen ist an der innern Umrahmung nichts ergänzt.

12.

Verleugnung des Petrus.[2])

Im Hintergrund wiederum eine Quadermauer. Vor derselben schreitet von links der Heiland heran. Er scheint in der Luft zu schweben, wenigstens ist er hoch über dem Boden erhoben. Wenn man darin eine Absicht suchen darf, so läge es wohl nahe, daran zu denken, dass er aus einem höheren Raume niedersteige. Seine Kleidung ist die gewöhnliche und bedarf keiner näheren Erörterung. Die Handbewegung und das bärtige Gesicht sind jedoch ungleich ausdrucksvoller als auf den übrigen Tafeln gleicher Güte. Es liegt etwas Entschiedenes, Ernstes, ja man möchte sagen Strafendes darin. Nicht minder lebendig sind die Züge Petri, an den die Worte des Herrn gerichtet sind. Tiefer Schmerz prägt sich in seinem Gesicht aus, besonders in der stark durchfurchten Stirne. Das Haar ist ihm tief in

[1]) Garr. 433, 8, 10. 434, 2. 435, 1.

[2]) Tafel XV. Andere Separatabbildungen Garr. 499. Berthier 63. Roh. de Fleury L'Évangile tome II pl. LXXXI.

dieselbe hineingewachsen, der Bart kurz und kraus. Der Kopf ist etwas mehr rund, als man es gewöhnlich findet. Seine Hände, deren Flächen dem Beschauer zugekehrt sind, begleiten den seelischen Ausdruck, der dem Gesicht aufgestempelt ist. Die Bewegung der rechten Hand lässt sich vielleicht mit dem Hahn in Beziehung bringen, der selbstbewusst, als wolle er zeigen, dass er der Scene ihre Bedeutung verleiht, auf dem Säulenpostament steht. Die Säule ist reich gearbeitet. Die Stege zwischen den tiefen Kannellierungen sind auch noch ein wenig ausgekehlt und an dem Ende haben sie noch einen eigenen, runden Abschluss.

Jedenfalls haben wir hier eine auf die Verleugnung Petri bezügliche Scene vor uns. Die einen halten sie für die Vorhersagung, die anderen für den Moment, da Christus nach der That Petrus durch einen strafenden Blick ermahnt, andere glauben, beides zugleich habe dem Künstler vorgeschwebt. Man kann sich entscheiden, wofür immer man will, jede der angeführten Ansichten hat ihre Gründe für sich. Die Quadermauer deutet auf einen Innenraum. Wenn nun zwar nach Matthäus und Markus [1]) Christus auf dem Wege nach dem Ölberg erst Petrus die Verleugnung vorhersagte, so verlegt Lukas [2]) das Ereignis noch in den Speisesaal und lässt erst nachher Christus aufbrechen. Der Hahn kann proleptisch sehr wohl erklärt werden. Andererseits setzt die Haltung Christi und Petri wohl mehr voraus als einen Blick, den ersterer dem letzteren zuwirft. Auch der Gesichtsausdruck braucht keineswegs die Verleugnung bereits vorauszusetzen. Wenn man sich für einen bestimmten Akt der Geschichte entscheiden soll, so dürfte vielleicht doch die Vorhersagung die meiste Wahrscheinlichkeit haben, jedoch bietet das Relief nicht Anhaltspunkte genug, die andern Ansichten endgültig auszuschliessen.

Der Künstler hat auf dem Relief eben nur den feststehenden Typ nachgeahmt, den wir durchgängig mit sehr unwesentlichen Änderungen auf vielen altchristlichen Monumenten wiederfinden. Vor allem sind es die Sarkophage, welche immer und immer wieder diesen Gegenstand enthalten. Meist steht Christus mit erhobener Hand vor Petrus, dieser legt den Finger ans Gesicht, und der Hahn steht auf dem Boden. Das letztere mag eine Folge der Ökonomie sein; einmal jedoch sehen wir ihn auf einem Baume, [3]) ein ander-

[1]) Matth. XXVI, 30 sqq. Mark. XIV, 26 sqq.
[2]) Luk. XXII, 33 sqq.
[3]) Garr. 317,1.

mal auf einer Säule[1]), einmal auf einem Sarkophag im Lateran, auf einer Art Kiste[2]), einmal auf einem gallischen Sarkophag, auf einem viereckigen Pfeiler.[3]) Die Lipsanothek in Brescia[4]) dagegen weist die Scene auf, da Petrus Christus vor der Magd verleugnet; der Hahn steht auf einem Pfeiler. Auf einem der britischen Passionstäfelchen[5]) sehen wir Petrus an einem Becken mit Kohlen sitzen; vor ihm steht die Magd, Christus geht mit dem Kreuz vorüber und scheint ihn anreden zu wollen, auf einem Konsol oben steht der Hahn. Die Mosaiken von s. Apollinare nuovo[6]) endlich geben ebendieselbe Scene in etwas veränderter Form wieder: Christus wird an Petrus vorübergeführt, zwischen beiden steht auf dem Pfeiler der Hahn.

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, dass, während die Lipsanothek, das Passionstäfelchen und das Mosaik in s. Apollinare klar den Akt der Verleugnung selbst oder den unmittelbar darauffolgenden darstellen, unser Relief sich ganz und gar an die Einfachheit und Unbestimmtheit der Sarkophage anschliesst.

Die Tafel misst 33:25 cm. Die innere Umrahmung ist alt.

13.

Durchgang durchs Rote Meer.[7])

Die gegenwärtige Tafel ist diejenige, welche die umfangreichste Restauration erfahren hat. Schon auf Mamachis Abbildung ist in der Mitte der Tafel ein Streifen von ungefähr einem Drittel ihrer Breite und über die Hälfte ihrer Länge als zerstört bezeichnet. Es ist dies um so bedauerlicher, als gerade die Hauptperson am meisten dabei in Mitleidenschaft gezogen worden ist. Das Bild verliert dadurch etwas von der Klassizität der Ausführung, welche man ihm gewöhnlich nachgerühmt hat. Die Scene ist der altchristlichen Kunst sehr vertraut, besonders auf römischen und gallischen Sarkophagen oft dargestellt. Unser Künstler hat sich im allgemeinen treu an

[1]) Garr. 319,4 und 323,5.
[2]) Garr. 334,3.
[3]) Garr. 399,6.
[4]) Garr. 445.
[5]) Garr. 446,1; Graeven Nro. 24.
[6]) Garr. 251,1.
[7]) Tafel XVI. Andere Separatabbildungen Garr. 500. Berthier 67. Pératé p. 332 fig. 225.

seine Vorbilder gehalten, nur dass er das, was auf den langen Frontflächen der Sarkophage sich nebeneinander entwickelt, hier übereinander ordnen musste. Ausserdem aber hat er den stehenden Typus ein wenig erweitert.

Um mit der untern Scene zu beginnen, so sehen wir daselbst links einen Mann, barfuss mit Tunika und Pallium bekleidet, der mit einem Stab in der Rechten die Köpfe zweier Schlangen berührt, welche sich auf dem geringelten Schwanz in Windungen aufwärts erheben und die zweite Person rechts zu bedrohen scheinen. Diese ist von kurzer, gedrungener Gestalt, bekleidet mit langärmeliger Tunika, welche gegürtet etwa bis zu den Knieen reicht. Merkwürdig ist der über den Oberarm herabhangende Bausch. Er scheint nicht der obere Teil der Tunika über dem Gürtel zu sein, sondern entweder ein neuer weiter Ärmel oder der nach oben erweiterte lange Ärmel. Darüber fällt die Chlamys, auf der rechten Schulter durch eine Agraffe gehalten. Das runde Gesicht ist bartlos, um das Haar schlingt sich die vitta, deren Enden man am Hinterkopf flattern sieht. Die Füsse stecken, wie es scheint, in Schnürschuhen, welche aus schwerem Stoff gefertigt, bis zu den Waden reichen. Die rechte Hand ist zum Ausdruck des Erstaunens und Schreckens erhoben, die linke, über die die Chlamys schön drapiert herabhängt, hält ein Schwert. Der Griff mit dem Knopf und die breite Scheide lassen daran keinen Zweifel, wenn auch an der letzten ein Stück ergänzt ist. Er hat also keinen Stab. Ob die Person links Bart oder nur Schnurrbart hat oder haben soll, ist nicht von Belang, da ihr Kopf ergänzt ist.

Der Gegenstand an sich, seine Verbindung mit der folgenden Scene lassen klar erkennen, dass es sich hier um das Schlangenwunder in Ägypten handelt. Dieses Wunder wurde gewirkt beim ersten Auftreten des Moses vor Pharao, um von demselben die Befreiung seines Volkes zu erlangen, als Bestätigung seiner göttlichen Sendung. Es war nicht die unmittelbare Veranlassung der Erlaubnis zum Auszuge. Dazu mussten erst noch viele andere Prüfungen über Pharao kommen. Dennoch hat der Künstler gerade diesen Moment gewählt, wahrscheinlich, weil gerade dieses Wunder von Gott auf Horeb dem Moses feierlich als erste Legitimation mitgegeben war und infolgedessen gleichsam alle andern Mittel, deren er bedurfte, um den Widerstand Pharaos zu brechen, in der Wurzel enthielt.

Die beiden Personen haben nun aber eine sehr verschiedene Deutung erfahren. Nach Kondakoff wären es Moses und Aaron. Dieser halte ein Schwert und trage eine Chlamys, wie die Priester auf dem Triumphbogen von s. Maria Maggiore[1]). Ehrhardt möchte in der Person rechts einen Magier sehen, indem er irrtümlich das Schwert für einen Stab hält. Auch dürfte die Chlamys schlecht zu dieser Erklärung stimmen. Gehen wir von dem, was sicher ist, aus! Die Person rechts ist Pharao. Darauf deutet die vitta, die Chlamys, und was jeden Zweifel ausschliesst, das Schwert. Vor ihm wird das Schlangenwunder gewirkt. Der historische Bericht, den wir der hl. Schrift über dieses Wunder entnehmen, ist kurz folgender. Pharao verlangt ein Zeichen. Wie der Herr befohlen hatte, nahm Aaron auf Befehl Moses' den Stab und warf ihn vor Pharao auf die Erde, und der Stab wurde in eine Schlange verwandelt. Pharao liess seine Magier kommen, und auch diese warfen ihre Stäbe auf die Erde, sie wurden zu Schlangen, aber der Stab Aarons verschlang ihre Stäbe. Mit diesem streng historischen Verlauf können wir unsere Darstellung nicht in Einklang bringen, es fragt sich also, was wohl der Künstler im Sinne gehabt hat. Garrucci glaubt, in den beiden Schlangen die verwandelten Stäbe der Magier sehen zu sollen, Pharao scheine Moses zu sagen, seine Magier hätten dasselbe Wunder gewirkt, wie er; es fehle der letzte Teil der Erzählung, nämlich dass der verwandelte Stab Moses die andern verschlänge. Man erkennt zwar nicht klar, ob eine von den Schlangen schon aus seinem Stab hervorgegangen ist oder ob der Stab, den er in der Hand hält, erst verwandelt werden soll. Die letztere Annahme stimmte schlecht mit der Geschichte überein, da ja doch der Stab Moses' zuerst verwandelt wurde. Doch wird man wohl am sichersten gehen, wenn man nur eine ganz allgemeine Andeutung des Wunders ohne scrupellöse Anlehnung an die Geschichte annimmt. Die Person, welche dasselbe wirkt, soll doch jedenfalls Moses sein, wenn es nach der Geschichte auch Aaron war; aber es wurde auf Moses' Geheiss gewirkt, Moses war die Hauptperson, und hätte der Künstler unbedingt Aaron das Wunder wollen wirken lassen, so hätte er ihm sicher Moses beigegeben. Moses hält noch einen Stab in der Hand; entweder soll derselbe sofort verwandelt werden, dann

[1]) Bei Besprechung von Nro. 9 wurde darauf hingewiesen, dass die Priester auf dem Triumphbogen von s. Maria Maggiore keine Chlamys, sondern Lacerna tragen.

müsste er aber nach der Geschichte auf den Boden geworfen werden, oder er ist nichts anders als die virga virtutis, die anzeigt, dass Moses ein Wunder wirkt, und dann haben wir in den Schlangen, auf welche die virga hinweist, das vollendete Wunder vor uns. Die einzige Schwierigkeit bereiten die beiden Schlangen. Doch da wir, wie gezeigt, eine streng historische Schilderung nicht vor uns haben, brauchen wir weder eine derselben noch beide als von dem Magier hervorgebracht anzusehen, sondern sie finden ihre Erklärung wohl einfach darin, dass dem Künstler die Erinnerung an mehrere Schlangen vorschwebte. Sicher wollte er das Wunder des Moses vorführen, nicht die Machinationen der Magier, steht ja doch zweifellos die untere Scene im innigsten Zusammenhang mit der oberen, auf der andern Seite aber wäre die Ideenverbindung zwischen den Künsten der Magier und dem Untergang des Pharao zum mindesten eine seltsame. Er konnte also entweder nur die Verwandlung des Stabes des Moses zum Gegenstand wählen, oder wenn er auch die Schlangen der Magier darstellen wollte, musste er andeuten, dass die aus diesem hervorgegangene Schlange über die andern triumphierte. Um es kurz zusammenzufassen, die Scene stellt meines Erachtens nach Moses dar, wie er vor Pharao das Schlangenwunder wirkt, in der Zweizahl der Schlangen aber ist eine besondere Absicht des Künstlers nicht zu suchen.

Unmittelbar über dieser Scene spielt sich das Strafgericht im Roten Meer ab. Doch scheint es zu weit gegangen, wenn man in der engen Verbindung beider Scenen erkennen will, dass der Künstler das Wunder vor Pharao ans Meer verlegt hätte. Die Vereinigung der beiden Gruppen drückt wohl ihre Zusammengehörigkeit, nicht aber notwendig die Gemeinsamkeit des Ortes aus. In den Fluten des Meeres begraben, ringen Pharao und seine Rosse verzweifelt mit dem Tode. Obwohl zum grössten Teil ergänzt, war Pharao, wie der Rest des alten noch ahnen lässt, auf seinem antiken Streitwagen eine klassisch schöne Erscheinung, in welcher noch mitten im drohenden Verderben unbeugsamer Trotz sich wiederspiegelt. In der Hand mag er wohl, wie auf den Sarkophagen, die Lanze getragen haben, das zügelartige Stück, welches er heute hält, ist neu und erlaubt daher keinen sicheren Schluss. Eines seiner Rosse ist bereits kopfüber gestürzt, die andern suchen angstvoll dem Tode zu entrinnen. Rechts erscheint der Kopf eines Ägypters, der ebenfalls dem wütenden Elemente schon zum Opfer gefallen ist. Am andern Ufer

aber ziehen die Kinder Israels gerettet von dannen. Moses steht am Ufer und schaut mit Entsetzen das grässliche Schauspiel an. Doch ist keine virga bei ihm sichtbar, auch nicht nur so viel, als er in der Hand hält, denn beide Hände sind offen. Wahrscheinlich haben die Hände denselben Gestus gemacht, den wir auf der Tafel 7 (Wunder des Moses) verzeichnet haben. Doch ist die rechte Hand erneuert, ebenso der Kopf. Die Person neben ihm hat man vielfach für Aaron gehalten, doch dürfte es richtiger sein, einen einfachen Israeliten in ihr zu erblicken. Sie trug nämlich ursprünglich die Paenula, deren Ansatz auf der Brust noch klar zu sehen ist. Bei der Restauration hat man ihm irrtümlich ein Pallium angezogen. Die übrigen Personen bilden das Volk Israel. Alt sind nur diejenigen unmittelbar neben dem linken Rand. Sie entsteigen zum Teil eben erst dem Wasser, und einer trägt schwer beladen dem Anscheine nach nicht den Brotteig, sondern ein Tier. Sie führten ja nach der hl. Schrift alle ihre Herden mit sich. Ihre Kleidung besteht aus Tunika und Paenula. Oben rechts ragt aus der Wolke, umgeben von vier Sternen, die Hand Gottes hervor,[1]) daneben erblickt man die Feuersäule, die wegweisende Wolke und endlich links den Engel, „qui praecedebat castra Israel“[2]), der die Juden liebevoll zu empfangen und zum Weiterzuge aufzufordern scheint. Der freie Hintergrund rechts von der Säule ist mit sichelförmigen Einschnitten bedeckt.

Die Ergänzungen offenbaren sich sofort durch den Unterschied des Stiles und die Flüchtigkeit der Behandlung, sind aber doch im allgemeinen mit grossem Geschick ausgeführt, sodass sie die Komposition nicht stören. Die das eingesetzte Stück umgrenzende Linie beginnt etwas oberhalb der linken Hand des Engels, läuft dann schief abwärts bis zur Ecke des Palliums, dann unten an diesem ein kleines Stück entlang, wendet sich dann abwärts und durchschneidet Pharao und den Rand des Wagens, läuft dann an dem Schenkel des gestürzten Pferdes entlang wieder aufwärts, wendet sich in der Höhe der Brust des Königs nach unten bis auf den Rücken des erwähnten Pferdes. Von da aus läuft sie erst horizontal, dann aufwärts bis zum Hinterkopf des zweiten Pferdes von oben, schneidet auch diesen bis einschliesslich das Ohr ab, geht dann nach oben durch den

[1]) Die Sterne, welche auf dem Original nur schwer sichtbar sind, wurden auf unserer Tafel ein wenig nachgezogen. Es ist das die einzige Überarbeitung, welche an den Tafeln vorgenommen wurde, die übrigen werden so geboten, wie sie der chemische Prozess erzeugt hat.

[2]) Exod. XIV, 19.

rechten Fuss des Moses, an diesem vorbei bis zur Hand, trennt diese ab, durchzieht dann den Leib seines Nebenmannes wagerecht und senkrecht, wendet sich dann wieder nach links und durchschneidet den Hals der zweiten Person von Moses aus und trifft endlich oben am Ausgangspunkt in spitzem Winkel mit der Anfangslinie zusammen. Ausserdem sind, wie schon gelegentlich bemerkt, aufgesetzt der Kopf des Moses in der untern Scene, ferner an dem Moses oben der grössere Teil des Gesichtes links, ein Stück seines rechten Oberarmes und der Gegenstand, den Pharao oben in der Rechten hält. Die innere Umrahmung ist alt, nur rechts oben ist sie ausgebessert. Das Maass beträgt 77 : 32 cm.

Der Durchzug durchs Rote Meer findet sich häufig auf Sarkophagen, und zwar, abgesehen von dem Mosaik im Langhaus von sa. Maria Maggiore nur auf Sarkophagen.[1]) Den Grund dafür werden wir in dem Zusammenhang mit der Totenliturgie zu suchen haben, in welcher auf das Ereignis in verschiedener Weise angespielt wird.[2]) Auf denjenigen Sarkophagen, auf denen sie die ganze Vorderansicht einnimmt, ist es gewöhnlich ein grosses Heer, das in den Fluten begraben wird, hie und da sieht man an der Spitze desselben auch einen Soldaten sich zur Flucht wenden, zum Zeichen, dass, wie die Geschichte meldet, das Unglück über die Ägypter hereinbrach, als sie bereits sich gewendet hatten und vor der rächenden Hand Gottes flohen. Meistens sind eine oder mehrere personifizierte Gottheiten am Boden gelagert. Auf dem andern Ufer steht Moses und berührt mit dem Stab die Fluten, während die Israeliten dankerfüllt den Blick erheben. Ihnen voran Maria mit dem Tamburin und die Feuersäule. Nur einmal ist das Auftreten Moses' vor Pharao mit in den Kreis der Darstellung gezogen, nämlich auf dem Sarkophag aus Aix, auf welchem sich auch das Wachtelwunder findet. Dort bestätigt Moses jedoch seine Sendung nicht durch das Schlangenwunder, sondern dadurch, dass er in die Höhe greift und aus dem Himmel eine Rolle empfängt. Unser Bild ist also teilweise erweitert, teilweise beschränkt im Vergleich zu den Sarkophagen. Dass das ganze Heer durch Pharao und einen Ägypter vorgestellt wird, lässt sich durch Raummangel erklären. Maria fehlt, jedoch ist nicht aus-

[1]) Garr. 308,5, 309,3, 309,4, 358,1, 364,3. Le Blant, Sarc. chrét. de la Gaule pl. XXX, 1, ibid. pl. XXXI, 1, Id. Sarc. d'Arles pl. VIII, ibid. pl. XXXI. und XXXII.

[2]) Le Blant, Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles pag. XXX bis XXXII.

geschlossen, dass sie ursprünglich vorhanden war. Neu hinzutreten als historische Weiterentwickelung der Engel und die Wolken. Gerade um die Zeit des Konzils von Ephesus wurde die Engeldarstellung sehr populär. Auch der Umstand dürfte wert sein hervorgehoben zu werden, dass auf den Sarkophagen die brennende Säule in merkwürdiger Naivetät eine antike ist mit sorgfältig ausgeführtem korinthischem Kapitäl, auf unserem Bild gleicht sie jedenfalls mehr ihrer Bestimmung angemessen einem rauhen Baumstamm. Aus diesem Vergleich dürfte hinlänglich hervorgehen, dass der Künstler von den Sarkophagen, nicht jedoch von Miniaturen inspiriert ist, wie Pératé annimmt.[1]) Wenngleich das Relief, nach seinen ursprünglichen Resten zu urteilen, künstlerisch zu den Tafeln 2, 7, 4, 9 gehört, ist es doch bei weitem nicht so gut gearbeitet wie jene. Das Lob, das ihm gespendet wurde, ist infolge der Ergänzungen, besonders an der Gestalt des Pharao nicht verdient. Unstreitig sind manche der Sarkophagsculpturen grossartiger und vollkommener als unser Relief.

14.

Christus und die Emausjünger.[2])

Durch zwei Palmen von einander getrennt, treten uns auf diesem Bilde drei Personen entgegen. Alle drei sind in lange Tuniken mit kurzen Ärmeln und Pallium gekleidet. Das letztere legt sich in klassischer Weise bei der Person links mit einem Saum auf die rechte Schulter, bei der Person rechts hüllt es den ganzen Arm ein. Alle drei Personen haben einen grossen in Relief vom Hintergrunde sich abhebenden Nimbus, welchem unsere Tafel endlich die Existenz unanfechtbar sichert. Fussbekleidung lässt sich bei der flüchtigen Arbeit nicht unterscheiden. Die mittlere Person ist bartlos, ihr Haupt, das sich auf einen dicken Hals aufsetzt, ist von einem überschweren Haarwulst umrahmt. Das Gesicht, obwohl etwas abgeschliffen, hat das Gepräge von Hoheit und Majestät. Die Haltung ist etwas geneigt, fast schwebend. Die rechte Hand mit drei Fingern offen, streckt sie wie zum Reden aus, die linke hält einen rundlichen Gegenstand vor die Brust, dessen nähere Bestimmung wir einstweilen verschieben wollen. Die Person zu ihrer Rechten in halbem Profil

[1]) p. 331.

[2]) Tafel XVII. Andere Separatabbildungen Garr. 499, Berthier 70.

dargestellt nähert sich ihr, mit dem Zeichen tiefster Ehrfurcht, als wollte sie etwas in Empfang nehmen; der Blick ist gesenkt, der Oberkörper etwas geneigt, über die Hände ballt sich in prächtigem natürlichem Bausch das Pallium und hüllt dieselben ein. Die Hände tragen jedoch nichts, weder eine Krone noch sonst etwas. Das stumpfe, plattgedrückte Gesicht scheint auf den ersten Blick bartlos, doch erregt eine schärfere Beobachtung Zweifel. An der Wange unter dem Ohr bemerkt man etwas wie Haarlocken, und das stark vortretende Kinn sowie die Oberlippe lassen es auch nicht unmöglich erscheinen, dass der Künstler den Mann wirklich mit einem Bart ausstatten wollte. Wenn das Gesicht sonst zwar ganz glatt ist, so ist darauf hinzuweisen, dass die Ausführung eine sehr nachlässige ist. Auch der Bart seines Gegenübers ist nicht sorgfältig ausgearbeitet, und ihm selbst hat der Künstler das bis an die Stirn reichende Haupthaar nur durch eine glatte, auf den Vorderschädel aufgelegte Platte gekennzeichnet. Doch ist die Sache mit Sicherheit nicht festzustellen. Der dritte rechts hat länglichen, spitzen Bart und eine grosse Glatze. Er schaut mit dem Ausdruck lebhaften Erstaunens auf die Person in der Mitte. Die rechte Hand hat den Zeigefinger und Mittelfinger ausgestreckt, der Daumen ist abgebrochen, die linke Hand, welcher ebenfalls der Daumen und ein grosses Stück des Zeigefingers fehlt, ist etwas zu stark nach aussen gekehrt. Die Person hält keine Rolle in den Händen, wie mehrfach behauptet wurde.

Die Palmbäume, etwas geneigt, verraten mit ihren schuppigen Stämmen, den schön geschweiften Wedeln grosse Naturtreue. Von einem gestirnten Himmel ist jedoch nichts zu sehen.

Das ganze Bild beweist auf den ersten Blick, dass es von keinem der Künstler herstammen kann, welche die bisher besprochenen Tafeln anfertigten. Wer sie geschnitzt, besass ein grosses künstlerisches Vermögen, die Kleider sind ausserordentlich gewandt und richtig drapiert, die Haltung edel und natürlich, aber er hat auch so flüchtig und nachlässig gearbeitet wie kein anderer. Nur ein wenig mehr Sorgfalt hätte hingereicht, das Bild zu einem ziemlich vollendeten zu machen.

Es ist aber auch das rätselhafteste von allen. Mamachi sagt darüber allgemein: „Christus inter discipulos“. Kondakoff glaubte die beliebte Scene: „Dominus legem dat“ darin erkennen zu sollen, Garrucci legte es als Verklärung Christi aus, ihm folgte Berthier und die meisten andern. Ehrhardt [1]) schlägt dagegen vor, in demselben

[1]) Ephemeris Spalat., 16.

Daniel zu erblicken, der die beiden Greise richtet, welche der keuschen Susanna nachstellten. Als Hauptschwierigkeit trat ihm dabei der Nimbus entgegen, der die Köpfe umgeben sollte. Er glaubte denselben jedoch bestreiten zu können. Nach den bisher vorhandenen Abbildungen liess sich allerdings schwer darüber entscheiden und noch schwerer am Original selbst, wenn man nicht mit der Leiter hinaufstieg, weil dasselbe zu der obersten Reihe gehört und ganz im Schatten steht. Doch nachdem der Nimbus bei allen drei Personen jetzt unzweifelhaft festgestellt ist, lässt sich die Deutung auf Daniel nicht mehr halten. Auch die Haltung der beiden Personen, wenigstens derjenigen links, harmoniert gar nicht damit. Ausserdem bildet die Scene ein Ganzes, es geht ein Akt vor sich, an dem alle, jeder nach seiner Art, gleichzeitig teilnehmen. Das Vorhandensein des Nimbus kann aber nicht deshalb befremden, weil er auf den andern Tafeln fehlt. Wir haben, wie schon bemerkt, eben einen neuen Künstler vor uns, und wir werden sehen, dass derselbe überhaupt seine eigenen Wege geht.

Was die Ansicht Garrucci's betrifft, so spräche allerdings der ganze Ausdruck in der Person des Heilandes für die Verklärung. Auch der Umstand, dass die Personen auf dem Boden stehen, dürfte nicht so schwer ins Gewicht fallen, Christus ist ja ohnehin sehr schwebend dargestellt. Aber die anderen Personen stimmen nicht dazu, diejenige rechts vom Herrn enthüllt nicht etwa ihr Gesicht[1]), indem sie mit dem Herrn spricht, sie macht überhaupt nicht den Eindruck des Sprechenden, sondern eines, der in aller Ehrfurcht naht, um, nach damaliger Sitte, auf verhüllten Händen etwas zu empfangen. Wie sollen wir ferner uns für diese Annahme die Haltung der dritten Person erklären? Sie spricht auch nicht, sie scheint im Gegenteil nur höchlich erstaunt und zwar, wenn nicht alles täuscht, gerade über das, was zwischen den beiden andern vorgeht. Und endlich der Gegenstand in der Hand Christi. Wäre er eine Rolle, so könnte man sich das noch gefallen lassen, aber er ist keine Rolle. Auch diese Deutung scheint also wieder zweifelhaft.

Viel mehr Anspruch auf Richtigkeit scheint uns die Ansicht Kondakoffs zu haben, welcher in dem Bilde die Übergabe des Gesetzes an Petrus sieht. In der That, die Ähnlichkeit der beiden Köpfe mit dem hergebrachten Petrus- und Paulustyp ist unverkennbar, besonders, wenn man annimmt, — was ja durchaus nicht auszu-

[1]) Berthier, 71.

schliessen ist — dass die Person links Bart hat. Zwar übergäbe der Herr dem Petrus nicht die Rolle, aber das wäre nicht so schlimm, er könnte sie ja noch in der linken Hand halten und ihn zunächst belehren. Die Haltung der beiden Personen rechts und links könnte kaum charakteristischer gegeben werden. Ganz so erscheint Petrus auf so vielen Monumenten, um die Rolle in Empfang zu nehmen, ganz so Paulus in heiligem Erstaunen über die Auszeichnung, welche Petrus zu teil wird. Diese Erklärung wäre meines Erachtens allen anderen vorzuziehen, wenn nicht der rätselhafte Gegenstand in der Hand des Herrn neue Bedenken hervorriefe.

Was hat man sich eigentlich unter demselben zu denken? Eine Rolle ist es nicht. So schlecht hätte der Künstler eine Rolle doch nicht dargestellt. Er ist auch nicht etwa verletzt, sodass man annehmen dürfte, er sei früher länger gewesen, sei dann abgebrochen und allmählich rundgeschliffen worden. Wie sich ein jeder überzeugen kann, ist weder an dem Gegenstand selbst noch auf dem Pallium etwas von einem Bruche zu bemerken; die Faltenschnitte des letzteren laufen vielmehr bis unmittelbar an den Gegenstand heran. Auch die Art und Weise, wie Christus den Gegenstand hält, ist ganz verschieden von derjenigen, wie man eine Rolle halten müsste. Die natürlichste Annahme scheint mir daher, dass es ein Brot sei, und folgerichtig möchte ich dann die ganze Scene auf die Begegnung Christi mit den Jüngern auf dem Wege nach Emaus deuten.

Die mittlere Person ist jedenfalls Christus. Nachdem die Auslegung auf eine neutestamentliche Scene beschränkt ist, kann dieselbe gar nicht anders aufgefasst werden. Aus dem Umstande, dass derselbe keinen Bart trägt und den einfachen Nimbus, nicht den kreuzbezeichneten hat, schliesst Berthier, dass er noch nicht die Fülle seines sterblichen Lebens in dem Leiden erreicht und noch nicht das Kreuz erduldet und seine Herrlichkeit durch seinen Tod errungen habe. Allein er hat dabei nicht beachtet, dass der bärtige Christus durchaus nicht die Bedeutung haben muss, welche er ihm zuschreibt, sondern dass er vielmehr nur eine Eigentümlichkeit des Künstlers sein kann, der die betreffenden Platten ausgeführt hat. Die Tafeln, auf denen Christus Bart hat, stammen alle, wie sich später zeigen wird, aus derselben Hand, unser Relief aber aus einer anderen. Ferner müsste nach dieser Annahme Christus auch auf der folgenden Tafel, Nummer 15, Bart tragen, denn dort handelt es sich ohne Zweifel um eine Scene aus seinem glorreichen Leben. Das ist aber nicht der Fall. Was

aber den kreuzbezeichneten Nimbus betrifft, so ist seine Bedeutung ja wohl diejenige, welche Berthier ihm zuschreibt, keineswegs aber lässt sich erweisen, dass der einfache Nimbus Christus nur während seines Erdenlebens zugeteilt wurde. Im Gegenteil, der Kreuznimbus stellt sich vielmehr als eine ikonographische Entwicklung des einfachen Nimbus dar. Zuerst hatten weder Christus noch die Apostel einen Nimbus, dann gab man ihn Christus und Maria und zwar zuerst den einfachen, in diesen einfachen zeichnete man dann ein Monogramm oder kleines Kreuz hinein, und endlich entstand der eigentliche Kreuznimbus, der aber dann Christus gegeben wurde, mochte nun eine Scene aus seinem Erdenleben oder aus seiner Glorie dargestellt werden, wie die Mosaiken in s. Apollinare nuovo in Ravenna beweisen.[1]) Der Unterschied, den Berthier zwischen dem einfachen und dem Kreuznimbus aufstellt, hat nie bestanden. Und woher käme es denn wiederum, dass Christus auf der folgenden Tafel auch nur den einfachen Nimbus hat, auf welcher er doch sicher seinen Ruhm durch das Kreuz bereits erworben hat? Es steht also nichts im Wege, das Relief auf ein Ereignis nach der Auferstehung zu beziehen. Dann aber stimmt es recht gut zur Emausscene. Die Palmen weisen auf den Spaziergang im Freien nach dem Flecken hin. Christus ist im Akt, die Jünger zu belehren aufgefasst, gleichzeitig aber hält er das Brot in der Hand, welches proleptisch auf das Brotbrechen in der Herberge in Emaus zu beziehen ist. Die eine Person will mit verhüllten Händen die hl. Eucharistie empfangen. Die andere spiegelt das Erstaunen wieder, welches sich der Jünger bemächtigte, als sie ihren Meister erkannten. „Et aperti sunt oculi eorum et cognoverunt eum!“ Die Ähnlichkeit der Köpfe der Jünger mit dem Petrus- und Paulustyp bietet keine grosse Schwierigkeit. Sie ist nämlich doch nicht so gross, dass sie jede andere Annahme ausschlösse.

Der Gegenstand ist allerdings neu, wenigstens ist mir kein älteres, sicher konstatiertes Beispiel bekannt. Das Sarkophagfragment im Museum Kircherianum[2]) ist zum mindesten sehr zweifelhaft, was auch de Rossi hervorgehoben hat.[3]) Wohl aber kann unser Bild mit einem Mosaik in s. Apollinare nuovo[4]) zusammengestellt werden, auf dem die Erklärung durch die chronologische Reihenfolge der

[1]) Garr. 248—252.
[2]) Garr. 401, 13.
[3]) Bull. 1881, 111 f.
[4]) Garr. 252, 2.

Ereignisse ausser Zweifel gesetzt ist. Dort schreitet Christus zwischen zwei Jüngern einher. Alle drei sind in lebhafter Erörterung begriffen. Im Hintergrund deuten Felspartien und Pflanzen die Landschaft an.

Maass c. 33 : 24 cm. Reparaturen waren nicht festzustellen. Auch die innere Umrahmung ist ursprünglich.

15.

Die Kirche. [1])

Die gegenwärtige Tafel ist mit Recht als die genialste in ihrer Komposition und eine der vollkommensten in der Ausführung gerühmt worden.

Sie zerfällt in zwei Teile. Den obern nimmt ein grosser Glorienkranz ein. Wenngleich die Blätter, aus denen er gewunden, nicht genau ihre Art erkennen lassen, so darf man doch annehmen, dass es Lorbeerblätter sein sollen. Unten ist der Kranz mit Bändern mehrfach umwunden, oben durch einen kreisförmigen Einsatz abgeschlossen. Ringsum umgiebt den Kranz eine schmale Leiste. In demselben steht Christus. Den rechten Fuss etwas vorgesetzt, steht er fest und majestätisch da, das sprechende Abbild des alles beherrschenden Gottes. Sein Haupt umgiebt der Nimbus, dessen etwas unregelmässige Scheibe sich nur matt vom Hintergrunde abhebt. Das bartlose Gesicht mit seinem verklärten, gebieterischen Ausdruck, umrahmt von dem üppig wallenden Haupthaar, erinnert unverkennbar an den Christus der vorigen Tafel und weist auf denselben Meister hin. Lange Tunika mit kurzen, weiten Ärmeln und ein leicht umgeworfenes Pallium umhüllen seine Gestalt. Die Rechte weit ausgestreckt, hält er in der Linken eine entfaltete Rolle mit

I Θ

den Buchstaben X Σ. Der letzte Buchstabe K ist zwar auf der

Υ K

etwas rauhen Fläche nicht so ganz scharf, aber doch mit hinlänglicher Gewissheit zu erkennen. A und Ω kennzeichnen Christus als Anfang und Ende. In den vier Zwickeln sind mit trefflichen, charakteristischen Köpfen die geflügelten Symbole der Evangelisten angebracht.

---

[1]) Tafel XVIII. Andere Separatabb. Garr. 500. Berthier 72. Pératé 335 fig. 229. Grisar Röm. Quart. 1894, Tafel I, 2. Id. Geschichte Roms und der Päpste Bd. I, Lief. 4, S. 256.

Der untere Teil wird durch einen Halbkreis nach oben abgeschlossen. In der von demselben umschlossenen Fläche, welcher der Künstler, wie es scheint, den Anschein einer Hohlkugel geben wollte, erstrahlen Sonne, Mond und fünf grosse Sterne. Es ist das Himmelsgewölbe. Die Sonne, eine gewaltige Scheibe, konnte der Künstler gar nicht gross und leuchtend genug darstellen. Während sie an ihrem äussern Rand ihre massigen Strahlen aussendet, hat er mitten in die Scheibe hinein noch einen zweiten strahlenden Körper eingezeichnet, der allein eine Sonne sehr wohl repräsentieren könnte. Unter den äussern Strahlen ist zum Teil der Umfang einer noch grösseren Scheibe im Relief hervorgehoben. Mild und sanft dagegen steht der Mond auf der andern Seite, in dessen matte, runde Scheibe noch eine Sichel eingeschnitten ist.

Unter dem Himmel stehen drei Personen, in der Mitte eine Frau in langer, gegürteter Tunika und Palla, die als Schleier lose von ihrem Haupte herabhängt. Sie hat den Blick nach oben gerichtet, er soll offenbar das Firmament durchdringen und den Herrn in seiner Glorie anschauen. Die Arme hält sie nach Art einer Orante vor sich erhoben. Neben ihr stehen rechts und links zwei Männer, allgemein an ihren Zügen als Petrus und Paulus richtig erkannt; jener hält mit der Rechten eine Rolle, dieser mit der Linken den Saum des Palliums. Mit den einander zugewandten Händen halten beide, hoch aufgerichtet, den Blick himmelwärts gehoben, über dem Haupt der Orante einen Ring in die Höhe. Diesen durchziehen kreuzweise zwei Stäbe, von denen der Vertikalstab sich über den Ring hinaus noch um ein Beträchtliches verlängert, bis er sich endlich im Hintergrund verliert. Die Apostel halten den Ring mit einer gewissen Kraftanstrengung, sie machen den Eindruck, als sei ihrer Aktion eine hohe Bedeutung beizumessen.

Es ist unbestritten, dass unserer Scene, obwohl sie in zwei Teile geteilt ist, dennoch ein einheitlicher Gedanke zu Grunde liegt. Die Art der Gruppierung der drei Personen auf der Erde zwingt ja zu dieser Annahme. Die Idee selbst ist jedoch in verschiedener Weise formuliert worden, wenngleich der Unterschied nicht immer gar so bedeutend ist. Mamachi glaubt, dass hier „quae sunt in Apoc. XII, 1 de muliere circumamicta sole etc. exhibentur, etsi minus quam res ipsa postulet accurate.“ Seine Erklärung nimmt Viktor Schultze wieder auf. Kondakoff sucht in der Scene die Himmelfahrt, oder besser vielleicht die „gloria Christi resuscitati“.

Ihm folgt in der Annahme der letzten Deutung Berthier mit besonderer Beziehung auf Apoc. XXI und XXII. Garrucci sieht in der obern Scene die himmlische Verkündigung des Dogmas, unten die auf Erden durch die Predigt der Apostel begründete Kirche. Ebenso Kraus und Ehrhardt: In dem oft angezogenen Artikel der Röm. Quartalschrift entscheidet sich Grisar für die Verherrlichung Christi, welche in der obern, und des Kreuzes, welche in der untern Scene enthalten sei, wo die Apostel über der Personifikation der Kirche in einem Kranze ein Kreuz emporhalten, das mit seinem verlängerten Vertikalbalken nach oben weise. In der Geschichte Roms und der Päpste ändert er dagegen seine Ansicht dahin, dass er in der ganzen Scene nur eine grossartig angelegte Personifikation der Kirche sieht.

Von den angeführten Ansichten dürfte nun zwar die Himmelfahrt auszuschliessen sein. Abgesehen davon, dass die Himmelfahrt auf Nro. 11 schon zur Darstellung gekommen ist, ist hier ein Zustand, keine Handlung dargestellt. Christus geht nicht in den Himmel ein, sondern steht über dem Himmel da als Herr über Himmel und Erde. Auch der Kranz wird weder getragen noch gehalten, sondern liegt fest. Was die übrigen Erklärungen betrifft, so dürfte es vielleicht schwer sein, sich endgültig für eine bestimmte mit Ausschluss der andern zu entscheiden. Im Grunde genommen weichen sie ja doch nicht zu sehr von einander ab. Dennoch scheint mir die neuere Ansicht Grisars den Vorzug zu verdienen und zwar hauptsächlich wegen ihrer vollkommenen Einheit.

Im obern Teile ist Christus in seiner Herrlichkeit dargestellt. Während es in der Sarkophagskulptur ein beliebtes Motiv war, den glorreichen Sieg Christi über den Tod durch ein vom Lorbeerkranz umgebenes Monogramm mit A Ω über einem Kreuze auszudrücken, hat hier der Künstler an die Stelle des Monogramms, an die Stelle des Namenszuges die Person selber gesetzt. Wir mögen in diesem Fortschritt der Entwicklung ein Mittelglied sehen zwischen jenem umkränzten Monogramm und Christus in der spätern Mandorla. Aber der Künstler wollte nicht einfach das Monogramm durch die Person ersetzen, er wollte auch die Idee ändern. Nicht die Auferstehung wollte er darstellen, sondern mehr allgemein Christus als das Heil der Welt. Mag er auch die Buchstaben des alten Akrostichon ΙΧΘΥΣ in verkehrter Reihenfolge auf die Rolle gesetzt haben, ohne Absicht hat er es meines Erachtens nicht gethan. Gerade weil dasselbe zu seiner Zeit bereits fast völlig abgekommen war, hat er sicher

etwas Besonderes damit bezweckt, wenn er es wieder heranzog. Denn etwas Überflüssiges bemerkt man auf dem ganzen Bilde nicht. Wie viel näher hätte es ihm nicht gelegen, die Rolle leer zu lassen oder das bekannte „Dominus legem dat“ daraufzusetzen, statt IXΘΥΣ. Als Weltbeherrscher, als Anfang und Ende sollte der Herr dastehen, aber zugleich und vor allem als Erlöser der Welt. „Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ Κύριος.“ Vielleicht liegt auch in der Aufschrift ein Hinweis auf die untere Scene — auf seine Stiftung, deren Heiland er ist —, der bisher nicht genug beachtet worden ist. Auch die ihn umgebenden Evangelistensymbole können wohl als die Zeugen aufgefasst werden, welche Zeugnis für seine Herrlichkeit ablegen sollen, aber man kann ihre Bedeutung auch dahin präcisieren, dass sie als die von ihm inspirierten Vermittler seiner Heilslehre an die Menschheit auftreten.

Nun zur unteren Gruppe! Was in dieser besonders zu Erörterungen Anlass gegeben hat, ist der Ring, den die Apostel über dem Haupte der Orante in die Höhe halten. Die einen nehmen von der nach oben strebenden Zunge keine Notiz und sehen in dem Gegenstand eine Krone, mit der die beiden Apostelfürsten die Orante zu krönen im Begriffe ständen; andere verhielten sich dagegen ablehnend, indem sie hervorhoben, ein mit einem Kreuze ausgefüllter Kranz könne nicht wohl als Krone aufgefasst werden, auch komme es den Apostelfürsten nicht zu, die Kirche, — als solche wird die Orante allgemein gedeutet — zu krönen; andere sehen in dem Ringe „une sorte de lustre ou couronne“ und halten es nicht für unwahrscheinlich, dass die Zunge die zum Aufhängen des Lustre bestimmte Kette sei, Grisar [1]) endlich besteht darauf, dass die den Kranz kreuzweise schneidenden Balken ein wirkliches Kreuz vorstellen, dass die Zunge die einfache Verlängerung des Vertikalbalkens desselben sei, welche, von dem Künstler mit Absicht angebracht, die Verbindung der unteren Scene mit der obern andeuten solle. Dieses Kreuz als Hauptsache der Gruppe auffassend, sieht er in der Scene eine Verherrlichung des Kreuzes. Es ist schon hervorgehoben worden, dass Grisar in der Geschichte Roms und der Päpste seine Ansicht geändert hat, ohne allerdings dabei auf die Einzelheiten näher einzugehen, wozu ja auch dort nicht der Ort sein konnte.

---

[1]) Röm. Quart.-Schr. 1894, 25 ff,

Was nun zunächst den rätselhaften Ring betrifft, so ist zu bemerken, dass die ganze untere Hälfte desselben ergänzt ist. Die sich schneidenden Stäbe sind ursprünglich, der Horizontalstab aber etwas abgeschliffen. Der Vertikalstab ragt zunächst unten ein wenig über den Ring hinaus, oben aber setzt er sich in einer längeren Zunge fort, und zwar ist er dort, wo er den Ring durchbricht, scharf von demselben abgehoben, sodass kein Zweifel sein kann, dass die Verlängerung vom Künstler beabsichtigt war. Sie wäre auch jedenfalls nicht so hoch hinaufgeführt worden, hätte derselbe nicht einen besonderen Zweck damit erreichen wollen. Der Ring lässt heute nicht mehr erkennen, ob er ursprünglich aus einem Laubgewinde gefertigt war, da der obere Teil ziemlich verletzt, der untere Teil erneuert ist. Wenn er jedoch auch von Anfang an glatt war, so hindert das nicht, ihn als Kranz oder Krone aufzufassen, da man es leicht verstehen kann, wenn der Künstler an einem so kleinen Gegenstand das Detail nicht so genau zeichnete. Eine Lampe kann man aber meines Erachtens nach nicht in demselben erblicken. Es ist ja wohl wahr, dass man auf alten Monumenten kreisförmige Lustres findet, welche ihren Reifen vertikal in voller Rundung dem Beschauer zeigen, aber sie sind auch klar als Lustres erkenntlich, entweder weil sie an einer Kette aufgehängt sind oder brennende Lampen tragen. Hier kann man aber die Zunge nicht als Kette deuten; wo sollte sie sonst befestigt sein? Man wird nie eine Lampe am freien Himmelsgewölbe aufgehängt finden. Zudem wird der Ring von den Aposteln gehalten, wozu also noch eine Kette zum Aufhängen? Auch kann die Zunge nicht etwa als Flamme aufgefasst werden. Abgesehen davon, dass der Künstler sie dann sicher als solche wenigstens einigermassen charakterisiert hätte, bildet dieselbe mit dem vom Kranze eingeschlossenen Vertikalstab eine gleichmässig fortlaufende gerade Linie bis zum untern Rande und noch darüber hinaus. Wo sollte man das Licht suchen, von dem sie ausgeht? Ob der Künstler unter Umständen eine Lampe hätte ähnlich zeichnen können, kann nicht ausschlaggebend sein, wir müssen der Beurteilung das zu Grunde legen, was vorliegt, und da finden wir für die Annahme einer Lampe keinen Anhaltspunkt, ja es müsste sehr befremden, dass die Apostelfürsten mit einem so feierlichen Ausdruck eine Lampe in die Höhe hielten. Es bleibt also kaum etwas anderes übrig, als dass die im Kranze sich schneidenden Stäbe ein wirkliches Kreuz vorstellen sollen. Kann man dann aber

annehmen, dass die Apostelfürsten die Orante krönen? An und für sich scheint mir diese Ansicht nicht so widersinnig zu sein. Weder das Kreuz im Kranze noch der Umstand, dass die Apostel die Krönung vornehmen, widerspricht derselben. Man muss nämlich eine doppelte Art der Krönung wohl unterscheiden, eine Krönung, welche das Symbol der Anerkennung und Belohnung von seiten dessen ist, dem es als Herrn und Vorgesetzten zusteht zu belohnen, und die Krönung, welche ein Zeichen der Verehrung ist, die andere, ob höher oder niedriger stehend, gegen jemanden hegen. Auf die letztere Art kann auch der Unterthan die Büste seines Fürsten krönen, ja ihm selbst einen Lorbeerkranz überreichen. Auf diese Art steht also auch nichts im Wege, dass die Apostel die Kirche krönen. Das Kreuz in der Krone verhindert zwar allerdings, der Orante die Krone aufs Haupt zu drücken, aber es lässt sich ja auch wieder eine Krönung denken, wobei dieses nicht nötig ist. Wie oft finden wir nicht auf alten Monumenten Kronen über den Häuptern der Gekrönten schweben, und noch heute herrscht dieser Brauch, über Statuen und Bildern Kronen schwebend anzubringen. Man könnte diese Art der Krönung der Kirche sehr wohl als eine symbolische Auffassung der Kirche deuten, wie sie in ihrem Glauben an das Kreuz, in ihrem Vertrauen auf dasselbe ihren Lohn findet. Nichtsdestoweniger scheint mir diese Annahme nicht zulässig. Dagegen spricht erstens die von Grisar mit Recht so sehr betonte, aufwärts strebende Zunge. Sie muss eine Bedeutung haben. Es ist gar nicht denkbar, dass der Künstler nicht etwas Besonderes damit bezweckt haben sollte. Nachlässigkeit ist es sicher nicht. Ihm wäre es jedenfalls bequemer gewesen, die Fläche über dem Ring glatt zu schneiden. Die Bedeutsamkeit ist ja auch anerkannt, und da dürfte sich, wenn man die Darstellung einfach und schlicht betrachtet, keine Erklärung mehr empfehlen als die von Grisar gegebene, der in der Zunge die Verbindung der untern Gruppe mit der obern angezeigt findet. Das tritt aber noch klarer hervor in der ganzen Komposition der untern Scene. Da wird nicht eine Scene dargestellt, die sich nur hienieden auf Erden vollzieht, da strebt alles nach oben. Die Apostel machen nicht den Eindruck, als wenn sie die Orante krönen wollten, sie beachten sie gar nicht, ihr Blick strebt mit dem der Orante zusammen nach oben, nach oben strebt ihre ganze Haltung. Krone mit Kreuz erscheint gleichsam als der Pass, der ihnen den Weg nach oben bahnt, die Verbindung mit

oben herstellt. Wer die untere Gruppe ruhig auf sich wirken lässt, fühlt sich unwillkürlich selbst emporgezogen.

Wer unter der Orante zu verstehen sei, bedarf kaum einer Erörterung. Hätten wir in unserer Tafel die Himmelfahrt zu erkennen, so müsste es wohl Maria sein. Aber die Himmelfahrt ist auszuschliessen, unser Bild ist eine ganz grossartig angelegte, symbolische Komposition. Die Apostel halten das Kreuz in die Höhe und kennzeichnen sich dadurch als Prediger, Bekenner und Verehrer des Kreuzes. Unter dem Kreuze stehend, scheint die Orante mit ihrem Blick gleichsam der nach oben sich verlängernden Zunge derselben zu folgen. Keine andere Person kann in dieser Weise mit den Aposteln zusammengestellt werden als eine Personifikation der Kirche, derselben Kirche, die in Doppelgestalt als Ecclesia ex gentibus und Ecclesia ex circumcisione auf dem Mosaik in der Basilika erscheint, ehedem auch begleitet von den Apostelfürsten, die leider der Restauration zum Opfer gefallen sind. Es ist auch kein Grund vorhanden, in ihr zunächst Maria und unter dem Bilde Marias die Kirche zu erblicken. Unmöglich wäre es ja nicht, da aber die Personifikation der Kirche die Hauptsache ist, da diese auf dem Mosaik einfach durch eine Matrone dargestellt ist, braucht man auf unserer Tafel nicht Maria anzunehmen, wenn nicht besondere Anzeichen dafür vorliegen. Dies ist aber nicht der Fall. Es ist die Kirche auf Erden, welche, durch die Apostel auf die Lehre vom Kreuze begründet, in der Hoffnung auf das Kreuz dem zustrebt, der ihr das Kreuz als Unterpfand der ewigen Seligkeit hinterlassen hat, dem, der nach seiner Auffahrt in den Himmel Herr ist über Leben und Tod, der aber auch im Himmel noch fortwährend seine Kirche regiert, als der ewige ΙΧΘΥΣ d. i. Jesus Christus, Sohn Gottes, Heiland der Welt.

Eine herrliche Idee, trotz aller Einfachheit tief empfunden und ergreifend dargestellt. Sie erinnert mich immer an eine andere Meisterschöpfung, die ein Jahrtausend später ein anderer gottbegnadeter Künstler freilich mit ungleich vollkommeneren technischen Mitteln ausführte, Raphaels Disputa in der Stanza della Segnatura. Wie hier durch Blick und Kreuz die Kirche auf Erden vereinigt erscheint mit ihrem Bräutigam im Himmel, so hat es dort Raphael verstanden, durch einen Strahl des hl. Geistes, durch Evangelium und Altarsakrament die theologische Wissenschaft auf Erden als einen Ausfluss der scientia visionis im Himmel darzustellen.

Die Motive zu unserm Bilde fand der Künstler teilweise schon vor. Das im Lorbeerkranze eingeschlossene Monogramm war ein häufiger Gegenstand der Sarkophagsculptur. Er brauchte nur die Person Christi an Stelle seines Namens zu setzen. Ja auf zwei von Le Blant aufgeführten Sarkophagen findet sich bereits der thronende Christus in einem von Engeln gehaltenen Kranze [1]). Allerdings ist ihre Datierung zweifelhaft. Von den Evangelistensymbolen begleitet, erscheint Christus auf den grossen Mosaik-Bildern der Basiliken. Ohne uns auf eine Erörterung der vielen, für die Personifikation der Kirche angeführten Beispiele einzulassen, genügt es auf die schon erwähnten Matronen des Mosaiks von s. Sabina hinzuweisen, um zu zeigen, dass die Personifikation der Kirche den Künstlern der ersten Jahrhunderte geläufig war. Für das Kreuz im Kranze findet sich eine gewisse Analogie auf Goldgläsern [2]), wo das Monogramm auf einer Säule zwischen den Aposteln steht, oder, wie auf dem zuletzt citierten Beispiele höchst wahrscheinlich ist, von ihnen empor gehalten wird. Um eine einfache Akklamation, wie sie auf zwei gallischen Sarkophagen [3]) und wahrscheinlich auch auf einem Lampenrest [4]) von den Aposteln dem Monogramme dargebracht wird, handelt es sich dabei nicht. Diese Motive hat der Künstler aber zu erweitern gesucht. Aus der ältesten Zeit hat er den ΙΧΘΥΣ wieder hervorgeholt. Vor allem hat er sie zu einer vollendeten wirkungsvollen Einheit zusammenzufügen verstanden. Wie weit ihn dabei die Apokalypse unmittelbar beeinflusst hat, mag dahingestellt bleiben. Dieselbe hat jedenfalls auf die Ikonographie überhaupt ihren Einfluss gehabt, aber ob der Künstler insbesondere die letzten Kapitel vor Augen hatte, lässt sich nicht erweisen. Die Formengebung ist ebenfalls, wenngleich leicht hingeworfen, mit grossem Geschick ausgeführt und verrät nicht geringes Talent.

Ausser den erwähnten Ergänzungen an dem Kranze ist die Tafel unversehrt erhalten; ebenso die innere Umrahmung. Das Bild misst 70 : 34 cm.

---

[1]) Sarc. de la Gaule p. 35; p. 52.
[2]) Garr. 180, 2, 3, 9.
[3]) Le Blant. Sarc. d'Arles pl. XIV. Sarc. de la G. pl. I.
[4]) Garr. 471, 2.

16.

Habacuc.[1])

Die Tafel versetzt uns in einen gebirgigen Weidegrund. Grotesk heben sich die Felsgebilde vom Hintergrund ab. Links steht Habacuc, nach Hirtenart in kurze, wie es scheint ärmellose Tunika gekleidet. Seine Füsse stecken in groben, bis an die Waden reichenden Schuhen. In den Händen hält er eine grosse Platte mit drei runden, kreuzbezeichneten Broten darin. Den Kopf etwas nach links gewendet, scheint er schon ganz unter der Einwirkung des Engels zu stehen, der ihn entführen will; sein Blick schaut etwas träumerisch in die Weite, der Richtung nach, die er nehmen soll. Der Engel unterscheidet sich sehr von den bisher betrachteten. Er zeigt entschieden Anklang an die antiken Viktorien. Seine fast horizontale, schwebende Haltung, die lange, im Winde flatternde, wie ein Frauengewand gegürtete Tunika erinnert unwillkürlich an die Viktoria. Das Pallium ist ganz leicht übergeworfen. Über den linken Arm geschlagen, wird es mit der Hand erfasst und wallt dann mit dem Endzipfel hoch in die Luft empor. Die Tunika hat weite Ärmel, wie auf der rechten Seite deutlich zu sehen ist. Störend wirkt der starre, teilnahmslose Kopf, der allerdings das Werk einer späteren Ergänzung ist. Ebenso ist die rechte Hand und das merkwürdige Ding, welches sie umfasst, angesetzt. Garrucci sah in demselben eine Rolle, mit der der Engel den Kopf Habacucs berührt, Kondakoff glaubte, der Engel entleere ein Ölgefäss über seinem Haupte, Stuhlfauth[2]) erklärte es jedoch für den allerdings übermässig verlängerten Haarzipfel Habacucs. Nach dem Relief, wie es uns vorliegt, könnten allerdings alle drei Recht haben, jedoch an eine Salbung kann man wohl nicht denken, da sie ohne Anhalt in der Geschichte ist, so verlockend es auch sein mag, die dicken Wulste, welche sich über dem Kopfe herunterziehen, für fliessendes Öl zu halten. Eine Rolle liesse sich schon eher verstehen, sie wäre das Zeichen der höhern Sendung, aber sie erklärte uns die erwähnten Wulste nicht, ausserdem würde sie so hoch droben ansetzen, dass man immerhin mit Stuhlfauth einen aus mehreren von verschiedenen Stellen ausgehenden Locken gebildeten Haarbüschel annehmen müsste, der bis an die Rolle hinanreichte. So dürfte denn die Erklärung die einfachste

[1]) Tafel XIX. Andere Separatabb. Garrucci 499. Berthier 80.
[2]) Die Engel in der altchristlichen Kunst, S. 173 Anm. 1.

sein, dass der Engel den Haarbüschel direkt mit der Hand erfasst. Was diese Ansicht noch mehr bestärkt, und man kann sagen, sicher macht, ist übrigens das Ende, welches noch von früher erhalten über der Hand des Engels sichtbar ist und allmählich im Hintergrunde verläuft. Eine Rolle wäre wohl auch an ihrem obern Ende rund gezeichnet worden. Die dicken runden Haarrollen können nicht sehr befremden, wenn man die Lockenbildung des Propheten überhaupt betrachtet.

Die Scene gewinnt einen ausserordentlichen Reiz durch die malerische, idyllische Umgebung, in welche sie der Künstler versetzt hat. Es ist eine jener Hirtenscenen, wie sie sich in altklassischen und altchristlichen Sculpturen so oft findet. Inmitten dreier Ziegen,[1]) von denen eine hoch aufgerichtet, den Stamm einer Palme benagt, eine mit langem Bart sich neugierig umschaut, die dritte ungestört grast, steht der jugendliche Hirt in kurzer, gegürteter Tunika, mit Schuhen an den Füssen. Die Beine über einander geschlagen, stützt er sich auf seinen krummen Stab, der Gestus der Rechten drückt sein Erstaunen aus über den wunderbaren Vorgang, dessen Zeuge er geworden ist. Links springt der Hund bellend an Habacuc empor.

Einige Kleinigkeiten sind ergänzt, so der linke Vorderfuss des Hundes, zwei Vorderfüsse an den beiden Ziegen rechts und unten ein kleines Stück der innern Umrahmung. Die Maasse betragen 33 : 24 cm.

Das Bild stellt ohne Zweifel den Augenblick dar, wo der Engel den Habacuc ergreift, um ihn zu Daniel nach Babylon zu tragen, nicht aber, wie Mamachi meinte und wie auch Viktor Schultze noch behauptet, Daniel in der Löwengrube, dem die Speise durch Habacuc zugeführt wird. Der junge Hirt neben Habacuc ist nämlich weder in einer Grube noch unter Löwen, sondern weidet friedliche Ziegen. Die Scenerie ist eine Landschaft, kein Löwenzwinger. Auch wird Habacuc offenbar von dem Gefährten entführt, nicht ihm zugetragen. Sonst müsste sein Blick nach rechts gerichtet sein und auch der Engel der entgegengesetzten Seite zufliegen.

So beliebt die Geschichte Daniels in der Löwengrube und seine wunderbare Speisung in der Katakomben- und Sarkophagkunst auch war, — sie fehlt in fast keinem grösseren Cyklus der Katakombenbilder

[1]) Die beiden Tiere rechts sind zweifellos Ziegen, das dritte links dürfte wahrscheinlich auch eine sein.

und kehrt auf den Sarkophagen in endloser Wiederholung wieder, sogar zweimal auf einem Sarkophag, — so zeigt der Typ wenig Abwechslung. In den Katakomben sehen wir Daniel allein zwischen den Löwen. Auf den Sarkophagen ist ihm meist eine oder zwei Personen beigegeben. Die Begleitfiguren sind bald bärtige Männer, bald Jünglinge; bald bietet nur einer ihm Speise dar, bald beide. Ob wir in enem Falle in der unthätigen Person eine göttliche Person oder einen Engel, der Habacuc übertragen hat, oder eine blosse Füllfigur sehen müssen, lässt sich nicht immer absolut entscheiden. Einmal [1]) scheint es Christus zu sein. Jedenfalls ist aber auch einigemale zweifellos die Übertragung angedeutet. Auf einem Sarkophag [2]) ist Habacuc ganz klein dargestellt, ein Mann, der hinter ihm steht, hält ihm die Hand auf den Kopf. Besonders aber muss der Sarkophag von Brescia [3]) erwähnt werden, auf dem Habacuc von einer mit Sternen umgebenen Hand Daniel zugetragen wird. Er bringt ihm als Speise Brot und Fisch. Diesem Monument schliesst sich ganz nahe das im Jahre 1884 auf dem Esquilin gefundene Glasfragment, [4]) auf welchem ebenfalls Habacuc, einen Korb mit Brot in den Händen, an den Haaren von einer Hand zu Daniel geführt wird, an. Das sind die einzigen, unzweideutigen Übertragungen, der Moment aber, den der Künstler gewählt hat, ist die Ankunft bei den Propheten. Man sieht, hier steht immer Daniel selbst im Vordergrund, und so entsprach es mehr dem symbolischen Charakter der Sarkophagkunst und ihren unverkennbaren Beziehungen zur Commendatio animae. Unser Künstler hat dagegen den Augenblick der Entführung vorgezogen. Es ist diese Thatsache nicht ohne Bedeutung für die Umwandlung der Kunst aus einer symbolischen in eine historische. „Erat autem Habacuc propheta in Judaea et ipse coxerat pulmentum et intriverat panes in alveolo et ibat in campum ut ferret messoribus.“ Und nachdem ein Engel ihm Befehl gegeben, die Speise zu Daniel zu tragen, er aber eingewendet hatte, er kenne Daniel und die Löwengrube nicht, „apprehendit eum Angelus Domini in vertice eius et portavit eum capillo capitis sui posuitque eum in Babylone supra locum in impetu spiritus sui.“ [5]) Alles ist getreu wiedergegeben mit dem einzigen Unterschiede, dass der Künstler Habacuc statt von einem Saatfelde von einer Weide entführt werden lässt.

[1]) Garr. 366, 2.
[2]) Garr. 365, 2.
[3]) Garr. 323. 2,
[4]) de Rossi Bull 1884/85 tav. V—VI.
[5]) Dan. XIV. 32—35.

17.

Aufnahme des Elias.[1])

Als Elias und Elisäus am Jordan einhergehend im Gespräch vertieft waren, siehe da trennten plötzlich ein feuriger Wagen und feurige Pferde sie von einander, und Elias stieg im Sturmwind zum Himmel auf. Das ist mit wenigen Worten der Inhalt dieser Tafel. Die Begebenheit spielte sich am Jordan ab, unsere Scenerie führt uns jedoch ein wasserloses, gebirgiges Landschaftsbild vor. Zu unterst in der Mitte sieht man eine Treppe von vier Stufen, links eine Art Höhle. Was der Künstler rechts hat darstellen wollen, wage ich nicht zu entscheiden, vielleicht ein von Furchen durchzogenes Stück Feld. Darüber türmt sich links in der Ecke als Hintergrund ein malerischer Fels auf, belebt mit einer Eidechse und einer Schnecke. Rechts reckt sich, etwas entfernt gedacht, eine Palme empor.

Auf klassischer Biga wird eben Elias davongetragen. Die kleinen, feurigen Rosse sausen durch die Luft dahin. Doch der Wagen dient kaum seinem Zwecke. Elias in langer, lose herabwallender Tunika, schwebt fast frei in der Luft. Wirkungsvoller hätte man ihn kaum geben können. Die vorgestreckte Linke strebt hinauf, während die Rechte an dem heiligen Erstaunen Anteil nimmt, mit dem er sich umwendet und zum Engel aufblickt, der ihn mit seinem Stabe am Ellenbogen berührt. Sein Gesicht ist bartlos, sein Haar gelockt. Über ihm im leichten Gewölk schwebt der Engel, eine meisterhaft schöne Gestalt im Stil der alten Viktorie. Auch er weist hinauf und verleiht zugleich mit seinem Stabe die Kraft zum himmlischen Fluge. Es ist ein Pleonasmus. Ist ja das materielle Mittel seiner Übertragung, der Wagen, sichtbar. Doch der Engel ist überhaupt nur zum Ausdruck des Eingreifens einer höhern Macht eingeführt. In der Geschichte hat er ja keinen Anhalt.

Während so Elias die Erde nicht nur dem Körper, sondern auch dem Geiste nach verlassen hat, steht unten Elisäus und schaut mit bitterem Schmerz dem Meister nach. Man meint ihn ausrufen zu hören: „Pater mi, pater mi, currus Israel et auriga eius.“ Hoch auf den Zehen aufgerichtet, erfasst er den Zipfel des Palliums, welches Elias im Fluge fallen lässt, ein glücklicher, aber selbstständiger Einfall des Künstlers. Nach der Geschichte fand Elisäus das Pallium,

[1]) Tafel XX. Andere Separatabbildungen bei D'Agincourt St. d. a. vol. IV. p. XXII. Garrucci, 500. Berthier, 82. Pératé, p. 333, fig 226.

als Elias entschwunden war. Die Idee unseres Künstlers verleiht jedoch dem ganzen Bilde einen unbeschreiblichen Reiz. Elisäus, ebenfalls bartlos, ist vom Rücken dargestellt. Er trägt lange, weitärmelige Tunika und Pallium. Dieses ist jedoch so geschlungen, als wäre es von der Vorderseite gesehen. Den Schlusszipfel aber wollte der Künstler nicht von hinten über den rechten Arm laufen lassen, deshalb zog er ihn unter dem Arme durch nach vorn und warf ihn dann über den Arm nach hinten; sodass eine Verquickung von Vorder- und Rückansicht entstand.

Zwei junge Feldarbeiter sind Zeugen des wunderbaren Vorfalles geworden. Von Schrecken überwältigt, ist der eine zu Boden gestürzt und bedeckt sich das Gesicht mit beiden Händen. Neben ihm liegt seine Hacke. Der andere flieht, auf sein Werkzeug gestützt, entsetzt davon. Man hat in ihnen die Söhne des Propheten gesehen, welche in der hl. Schrift erwähnt werden.

Die künstlerische Ausführung empfiehlt sich besser durch sich selbst, als es eine Beschreibung thun könnte. Einheit und Abgeschlossenheit der Komposition, einfache, wohl proportionierte Bildung der Gestalten nehmen unwillkürlich den Beschauer für dieselbe ein. Im einzelnen dagegen fehlt es auch hier an der sorgfältigen Durchbildung. Die Tafel schliesst sich in jeder Beziehung an die drei vorhergehenden an.

Werfen wir nun noch einen Blick auf die übrigen Darstellungen desselben Gegenstandes im christlichen Altertum, so begegnen wir demselben sowohl auf mehreren Katakombenbildern als auch auf Sarkophagen. Gewöhnlich ist dort der Flussgott beigegeben, der auf dem Boden hingestreckt dem Ereignis zuschaut. Auf unserer Tafel fehlt derselbe.[1]) Sonst enthalten jene Darstellungen nichts als Elias auf zwei- oder vierspännigem Wagen und Elisäus, der ehrerbietig den Mantel empfängt; manchmal fehlt auch letzterer. Zwei Eigentümlichkeiten hat unser Bild jedoch mit einigen andern Monumenten gemein. Auch auf einem Sarkophag im Lateran[2]) erscheinen im Hintergrund zwei erstaunte, jugendliche Zuschauer, ebenso auf einem Sarkophag in Mailand[3]), und auf einem Cameo[4])

[1]) Berthier (84) sieht in dem Fehlen des Jordan einen neuen, historischen Zug, da die Scene sich etwas vom Jordan entfernt zugetragen habe. Doch kann die Entfernung nicht weit gewesen sein, da ja die Söhne des Propheten auf der andern Seite des Flusses dem Ereignis zuschauten.

[2]) Martigny, Dict. „Elie“ p. 231.

[3]) Allegranza, Sacri mon. antichi di Mil. tav. V.

[4]) Perret IV, pl. XVI, 21.

führt ein Engel die Zügel des Pferdes, während sonst der Prophet selbst den Wagen zu lenken pflegt. Dieses alles zusammengenommen finden wir auch in unserm Relief eigentlich nicht viel Neues ausser der Landschaft und dem Aufbau der Scene, der freilich durch die Verhältnisse der Tafel bedingt und begünstigt war.

Ergänzt ist unten ein Teil des Radreifens. Die Maasse betragen c. 81 : 32 cm. Die innere Umrahmung ist alt.

18.

Christus vor Kaiphas. [1])

Vor einem aus einer Quadermauer gebildeten Hintergrunde sitzt links auf einem Podium der Richter. Sein Sitz ist der übliche Klappstuhl, dessen Lehne sich hier ein wenig höher erhebt. Das Podium setzt sich aus zwei Teilen zusammen, welche am obern und vordern Rande einige Paralleleinschnitte als Verzierung erhalten haben. Der Richter selbst ist gekleidet in Tunika und Chlamys, über deren Eigentümlichkeiten bereits früher bei Besprechung von Tafel 9 das Nötige gesagt wurde. Leider ist die Person in sehr ausgedehntem Maassstabe restauriert, der Kopf, die rechte Hand, das rechte Bein vom Knie abwärts sind neu. Seine Handbewegung veranschaulicht das Verhör, das er soeben abhält und auf welches Christus ihm mit gleichem Gestus antwortet. Dieser, mit langem Haar und Bart ist ganz entsprechend den übrigen kleinen Tafeln dargestellt. Aber sein Gesicht, die untere Partie der Kleidung sind stark mitgenommen. Der rechte Fuss ist ausgebrochen, der linke ergänzt. Fünf Soldaten oder anderes Volk begleiten und bewachen ihn, einer hält ihn am Arme fest, ein anderer trägt ein Schwert, dessen Klinge fast ganz erneuert ist. Sie tragen alle Tunika und Pänula. Auch ihre dicken, runden Gesichter haben sehr gelitten. Beim zweiten von links aus ist der untere Teil des Gesichtes ebenfalls neu.

Die Darstellung wird allgemein für die Gerichtsscene im Hause des Kaiphas angesehen. Mamachi liess es unbestimmt, ob es diese oder Christus vor Pilatus sei. Wir haben diese Ansicht bereits früher besprochen. Den Hintergrund bildet eine Quadermauer, welche auf einen Innenraum deutet. Dieser würde ebensowohl für die Kaiphasscene als für das Verhör vor Pilatus passen. Denn

[1]) Tafel XXI. Andere Separatabbildungen Garr. 499. Berthier 85.

wenn auch Pilatus im Freien das Urteil sprach, so stellte er das Verhör doch im Innern des Prätoriums an. Jedoch spricht die Unwahrscheinlichkeit einer zweifachen Darstellung der Verhandlung vor dem Landpfleger eher für die Kaiphasscene.

Die Scene hat nur vereinzelte Analogien. Auf einem Sarkophag [1]) wird Christus von zwei Soldaten vor den Hohepriester geschleppt. Hinter diesem stehen zwei andere Personen, wohl Mitglieder des Synedriums. Der Hohepriester richtet, wie hier, die bedeutungsvolle Frage an ihn: „Sage mir, ob Du bist Christus, der Sohn des lebendigen Gottes?“ Auf den Mosaiken von s. Apollinare nuovo hat sich dagegen das Bild zur feierlichen Synedriumssitzung ausgewachsen. [2]) Da sitzen drei Priester in ihrem charakteristischen Gewande auf einer Bank und vor ihnen der Herr mit zwei Begleitern, der ihnen Antwort steht.

Die Ergänzungen sind bereits hervorgehoben. Die innere Umrahmung ist ganz neu. Die Maasse betragen c. 34 : 24 cm.

IV.

Ikonographische Zusammenfassung.

Nachdem im Vorhergehenden die Tafeln einzeln, so weit es nötig schien, beschrieben und erläutert worden sind, empfiehlt es sich, bevor wir an die andern noch zu erledigenden Fragen herantreten, die gewonnenen Resultate kurz zusammenzufassen.

Die achtzehn Tafeln verteilen sich dergestalt auf die beiden Testamente, dass fünf auf das Alte, die übrigen dreizehn auf das Neue entfallen. In chronologischer Reihenfolge kommen aus dem Alten Testamente zur Darstellung 1. Die Berufung des Moses, 2. Das Schlangenwunder und der Durchzug durch das Rote Meer, 3. Die Wunder des Moses, 4. Die Aufnahme des Elias, 5. Habacuc. Das Neue Testament dagegen stellt 6. Die Anbetung der Magier, 7. Die Wunder Christi, 8. Die Vorhersagung der Verleugnung des Petrus, 9. Christus vor Kaiphas, 10. Christus vor Pilatus, 11. Die Kreuzigung, 12. Die Verkündigung der Auferstehung an die Frauen, 13. Die Erscheinung Christi bei den Frauen, 14. Christus bei den Emausjüngern, 15. Die Erscheinung Christi im Cönakulum, 16. Die Himmel-

[1]) Garr. 316, 1.
[2]) Garr. 250, 6.

fahrt, 17. Die Kirche, 18. Das christlich-römische Kaisertum. Es bietet sich leider gar kein fester Anhaltspunkt zur Bestimmung des Inhaltes derjenigen zehn Platten, welche die Zeit hat untergehen lassen, eine Frage, auf die wir in einem spätern Abschnitt, wo von Parallelismus die Rede sein wird, noch zurückkommen werden. In dem, was uns vorliegt, ist das Neue Testament bei weitem am stärksten vertreten, und vor allem herrschen die Scenen aus der Leidensgeschichte und aus dem glorreichen Leben des Herrn vor. Sie umfassen allein neun Nummern, wenn wir von der Darstellung der Kirche ganz absehen.

Es ist von vielen richtig hervorgehoben worden, dass die einzelnen Platten nicht aus ein und derselben Hand hervorgegangen sein können. Sowohl sachlich als stilistisch offenbaren sich hervorstechende Eigentümlichkeiten. Bei näherer Bestimmung und Abgrenzung der Gruppen erheben sich jedoch Zweifel und Meinungsverschiedenheiten. Doch dürfte man schwerlich irren, wenn man drei verschiedene Hände annimmt. Im Laufe der Beschreibung wurde bereits des öftern auf die Zusammenhörigkeit dieser oder jener Tafeln hingewiesen. Fassen wir das dort Gesagte zusammen, so ergeben sich drei Gruppen.

Die erste Gruppe schliesst die sämtlichen kleinen Tafeln ein mit einer Ausnahme, der Entführung des Habacuc. Zu ihr gehören also die Nummern 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 18. (Taf. IV, VI, VIII, IX, XI, XIII, XV, XXI). Dazu kommt noch eine grosse, die Himmelfahrtstafel, Nummer 11 (Tafel XIV). Alle diese Tafeln gehören unverkennbar zu einander. Sie sind die unvollkommensten und rohsten in der Ausführung, unter sich aber merkwürdig ähnlich. Die runden Köpfe, die perlförmigen, hellen Augen, die schwere, unbeholfene Zeichnung der Gewänder und Gliedmaassen, die oft nicht einmal unterscheiden lässt, was Hand und was Gewand ist, die platten, oft in der Luft hängenden Füsse, die problematische, schwerfällige Architektur sind allen gemeinsam und charakteristisch. Vor allem aber ist es die Übereinstimmung im bärtigen Christustypus, welche hervorgehoben werden muss. Nicht ein Zeichen des vollendeten Mannesalters im Leiden und in der Verherrlichung ist der Bart Christi, — weshalb hätte er ihn sonst auf Tafel 14 und 15 nicht? —, sondern eine Eigentümlichkeit des Künstlers, der ihn konstant im Leiden, sowie in der Verherrlichung, und selbst bei der Himmelfahrt dem Herrn giebt. Der Nimbus dagegen fehlt. Nur das Monogramm umgiebt das Haupt des Herrn auf der einen Erscheinungstafel.

Übrigens sprechen die Tafeln für sich selbst. Ein Vergleich derselben unter einander nötigt geradezu, sie einem Künstler zuzuweisen.

Eine zweite Gruppe hebt sich scharf von den bisher genannten ab. Sie zeichnet sich durch die Sorgfalt der Ausführung, durch bessere Proportionen aus. Die Architektur vor allem ist mit grossem Verständnis behandelt. Sie hat unmittelbar klassische Vorbilder gehabt und bringt den klassischen Stil so rein zur Darstellung, wie auf wenigen andern altchristlichen Monumenten; reiner als an den Langhauswänden und am Triumphbogen von s. Maria Maggiore. Sie kommt den Miniaturen des ältesten Virgil (Vat. 3225) am nächsten. Freilich fehlt es an Mängeln nicht, zumal in der Zeichnung der Perspektive, aber sie drängen sich nicht sehr hervor. Die Behandlung dieser Tafeln kommt mehr auf die Elfenbeinskulptur hinaus, während die erste Gruppe sich mehr den Sarkophagen nähert. Die Tafeln, die ich zu dieser Gruppe nehme, fallen unter die Nummern 2, 4, 7, 9 und 13 (Taf. V, VII, X, XII, XVI). Ein Vergleich der Behandlung der Gewänder, der Köpfe und des Gesichtsausdrucks, die saubere Arbeit nimmt sie für einen Künstler in Anspruch.

Zur dritten Gruppe endlich vereinigen sich die übrigen Tafeln, nämlich die Nummern 14, 15, 16 und 17 (Taf. XVII, XVIII, XIX, XX). Ihr Vorzug ist eine reiche, abwechslungsvolle und dabei doch vollkommen in sich abgeschlossene Komposition. Grosser Schwung im Entwurf, aber gleichzeitig auch Nachlässigkeit in der Durchbildung des Einzelnen ist ihnen gemeinsam. Auffallend ist die Ähnlichkeit des Christuskopfes auf Tafel 14 und 15. Auf beiden sind die Jünger, sonst immer nach Art der Katakombenkunst bartlos, naturalistisch gezeichnet. Auch der Nimbus tritt auf. Christus trägt ihn beide Male, und auf Nro. 14 auch die Jünger. Die Tafeln 16 und 17 nähern sich einander durch ihre Landschaftsscenen und noch mehr durch die prächtigen, auffälligen Engelviktorien. Die Elias- und Elisäusgestalten weisen hinwiederum auf die Personentypen der Tafel 15 hin.

Wenden wir nunmehr unsern Blick den dargestellten Gegenständen zu, so reihen sich die Tafeln der ersten Gruppe ganz und gar an das Bestehende und zwar an die Sarkophagskulptur an. Die Vorhersagung der Verleugnung Petri, Christus vor Kaiphas, vor Pilatus, die Verkündigung der Auferstehung an die Frauen, die Erscheinungen Christi bei den Frauen und bei den Aposteln bieten

nichts Neues gegenüber den Sarkophagen und Elfenbeinen, mit Ausnahme der spärlichen Architekturandeutung. Einen Fortschritt enthält die Anbetung der Magier durch die Erhöhung des Thrones der Madonna, ferner die Himmelfahrt, indem Christus nicht, wie auf der Bamberger Tafel in München und auf dem gallischen Sarkophag den Berg rüstig hinanschreitet, wenn auch von der Hand erfasst, sondern schwebend hinaufgezogen wird. Die ceremonielle Art, wie sie auf den Ölfläschchen in Monza und in der Rabulashandschrift auftritt, ist jedoch noch nicht erreicht. Keine Mandorla von Engeln getragen und von Engeln umschwebt, haben wir hier, sondern nur zwei oder drei (?) Engel, welche den Herrn, man kann sagen, in etwas komischer Weise hinaufziehen. Auch darin dürfte man vielleicht einen Versuch des Künstlers finden, die Scene zum erstenmale realistisch wiederzugeben. Die Perle dieser Gruppe ist endlich die Kreuzigung, welche in ihrer Eigenart, über die an ihrem Ort hinreichend die Rede gewesen, allein imstande ist, der ganzen Gruppe ihren Platz in einer bestimmten Zeitepoche anzuweisen, deren Bedeutung für die Chronologie daher auch stets gebührend gewürdigt worden ist.

Reproduzierte die Gruppe I mit im allgemeinen geringer Weiterbildung die Sarkophagkunst, so steht zwar auch die Gruppe II noch ganz auf ihren Schultern, ja auch sie nimmt einzelne Gegenstände in unberührter Einfachheit herüber, so die Wunder Christi, das Wasserwunder des Moses, auch der Durchgang des Roten Meeres zeigt nur eine geringe Erweiterung, im übrigen aber geht sie doch ihre eigenen Wege. Die Berufung des Moses, die Wunder des Moses sind in ihrer Gesamtheit selbständig durchdachte Kompositionen, vor allem aber auch Tafel 9 mit ihrem grossartigen Ceremonienbild. Allerdings wird man alle Motive, aus welchen der Künstler seine Bilder zusammensetzt, auf altchristlichen und altklassischen Monumenten wiederfinden, die Hirtenscene auf der Berufungstafel ist ja ein beliebtes Motiv der klassischen und altchristlichen Skulptur, desgleichen die Empfangnahme der Rolle, und die Akklamation auf Tafel 9 könnte man gar für einfach kopiert halten; und doch weiss ihnen der Künstler durch kleine Zuthaten, durch kunstreiche Zusammenstellung den Reiz der Neuheit zu verleihen. Er steht in engster Beziehung zum Alten, leitet dagegen zum Neuen durch mehr naturalistisches Streben über. So besonders kann die Berufungstafel als ein Vorläufer für das Mosaik in s. Vitale in Ravenna bezeichnet werden.

Am meisten fortgeschritten offenbart sich die dritte Gruppe. Auf ihr tritt uns eine solche Lebensfrische in der Komposition und besonders in der Scenerie entgegen, dass man versucht ist, hier einen Einfluss der Malerei und zwar der Miniaturen anzunehmen. Die Hirtenscene auf der Habacuctafel erinnert an die lieblichen Genrebildchen in Mosaik, welche man in der Villa Adriana ausgehoben hat. Nichtsdestoweniger müssen wir auch hier eine beständige Berührung mit der altchristlichen Kunst konstatieren. Christus mit den Emausjüngern ist der Darstellung: „Dominus legem dat", so getreu nachgebildet, dass man sie für diese halten müsste, zwänge nicht der Gegenstand, welchen Christus in der Hand hält, dazu, davon Abstand zu nehmen. Die Komposition der Kirche ist in ihrer Art ganz neu, aber wie bei Besprechung derselben betont wurde, sind viele Einzelheiten ältern Ursprunges. Aber überall selbständiges Denken, Fortschritt und eine wirklich künstlerische Auffassung, die, wie man richtig hervorgehoben hat, einem modernen Künstler keine Unehre machen würde.

Was alle Tafeln ohne Ausnahme auszeichnet, ist das Bestreben, selbst den rohesten Köpfen Ausdruck, den dem Ereignis entsprechenden Ausdruck, zu verleihen. Man betrachte nur den Blinden auf der Tafel der Wunder Christi, die Frauen und Jünger bei der Verkündigung und Erscheinung des Herrn. Dort furchtsames Staunen, hier Freude und tiefe Bewegung. Ferner betrachte man die Vorhersagung der Verleugnung des Petrus, die Verurteilung Christi durch Pilatus, von den vollkommneren Platten gar nicht zu reden. Kurz, man gehe alle aufmerksam durch, und man wird überrascht sein von der trefflichen Charakteristik des Ausdrucks. Darin überheben sich alle drei Künstler über die Geistlosigkeit der Gesichter, welche sich meist auf den Sarkophagen bemerkbar macht.

Grosse Naturtreue zeigt sich dann auch in der Gewandung insofern nämlich, als jedem mit Angstlichkeit das ihm zukommende Kleid gegeben wird. Christus und die Heiligen erscheinen in Tunika und Pallium, die Frauen in der das Haupt verhüllenden Palla, Soldaten und Volk in Tunika und Pänula, Pilatus und sein Assessor in Chlamys, und wie trefflich sind nicht die Kleider auf Tafel 9 gezeichnet! Freilich teilt der Künstler auch die Schwäche seiner Zeit, wenn er es nicht mehr versteht, ein Gewand von der Rückseite richtig zu geben. Die Verzeichnung ist aber auch wiederum so auffällig, so übereinstimmend mit andern Monumenten, dass der

Künstler sie kopiert zu haben scheint und daher nicht gar zu weit von jenen entfernt stehen kann. Der Senator links auf Tafel 9 findet seine ganz auffallende Analogie auf dem Probianusdiptychon und der Largitio auf dem Konstantinsbogen.

Überblicken wir das Ganze, so haben wir eine Kunst vor uns, die eben versucht, sich den Fesseln der alten, naiv-symbolischen Kunst zu entringen; deren Streben nach Naturalismus und Fortschritt sich zunächst in einer historischen Zusammenstellung des Althergebrachten äussert, dann allerdings auch manche Motive selbständig verarbeitet und manches Neue schafft.

V.

Ursprung der Thüre.

Seit man sich in den letzten Jahrzehnten eingehend mit unserer Thüre befasst hat, ist auch die Frage nach ihrem Ursprunge mehrfach behandelt worden. Einige wollten in derselben ein byzantinisches Werk finden. Vorauf erklärt Berthier sie für ein griechisches bzw. römisch-griechisches Werk.[1]) Er begründet diese seine Ansicht mit dem Hinweis, dass die Künstler Roms durchweg Griechen waren, dass Rom, welches Griechenland seiner Gewalt unterworfen, selbst dem griechischen Geiste unterthan geworden sei. Im V. und VI. Jahrhundert habe Rom mehr als je den Einfluss des Orients gefühlt, und der Aventin sei ein beliebter Aufenthalt der Griechen in Rom gewesen. Es ist ja allerdings wahr, dass die Künstler Roms zu allen Zeiten vorwiegend Orientalen waren, auch zu einer Zeit, da von einer byzantinischen Kunst noch gar nicht die Rede sein konnte. Etwas anders ist es, ob ein Grieche von Nation ein Kunstwerk ausgeführt hat oder ob das Kunstwerk jene Merkmale an sich trägt, welche wir byzantinisch nennen. Wäre es gleichbedeutend, von einem griechischen Künstler und byzantinisch, so hätte es eine römische Kunst wohl überhaupt nicht gegeben. Das ist es aber, worum es sich hier handelt: ist die Thüre ein byzantinisches Werk, trägt sie den Charakter der byzantinischen Kunst an sich oder ist sie vielmehr römisch? Wenn Berthier ferner aus der Aufschrift Ἰχθύς, welche auf der Rolle des Herrn auf Tafel 16 aufgeschrieben ist,

[1]) pag. 18.

auf byzantinischen Ursprung schliessen will, so ist ihm mit Recht entgegengehalten worden, dass ein griechischer Künstler das Wort richtiger geschrieben haben würde.[1]) Dieser Druckfehler dürfte nicht bloss den byzantinischen Charakter, sondern auch die Person eines Griechen ausschliessen.

Gleich Berthier nimmt auch Pératé griechischen Ursprung an, ohne jedoch einen Beweis dafür zu erbringen,[2]) Kraus[3]) dagegen wendet sich bez. der Allgemeinheit der Bilder gegen diese Ansicht, glaubt jedoch für die Eliastafel und den Durchgang durchs Rote Meer, vielleicht auch für die Berufung des Moses und die Himmelfahrt, die er einer spätern Zeit als die übrigen zuschreibt, byzantinischen Einfluss annehmen zu sollen. Vor allen aber hat sich Strzygowsky in den Jahrbüchern der k. preuss. Kunstsammlungen[4]) anlässig einer Abhandlung über ein aus Konstantinopel stammendes Mosesrelief für den byzantinischen Charakter der Thüre ausgesprochen und zur Erhärtung dieser Behauptung den Vergleich mit einigen konstantinopolitanischen Marmorthüren angezogen.

Was man wohl am meisten bei der Erörterung der Frage: Byzantinisch oder nicht, vermisst, ist der noch immer sich fühlbar machende Mangel einer klaren und präzisen Begriffsbestimmung der byzantinischen Kunst überhaupt. Worin besteht das Wesen der byzantinischen Kunst, wodurch unterscheidet sie sich von der altrömischen, das sind Fragen, auf die man bisher eine klare Antwort noch vergebens erwartet hat. Das Studium der byzantinischen Kunst hat in den letzten Jahrzehnten einen bedeutenden Aufschwung genommen, aber über ihren Ursprung sind wir noch immer im Unklaren. Es fehlen für die dem sechsten Jahrhundert vorangehende Zeit die Monumente, welche den Weg kennzeichnen, den die Kunst des Ostens im vierten und fünften Jahrhundert genommen, welche darthun, ob er von dem der Kunst des Westens verschieden war, oder ob beide bis ins sechste Jahrhundert gemeinsame Bahnen liefen, wenn auch regionäre Verschiedenheiten sich bemerkbar machten.

Es könnte übereilt erscheinen, über das Verhältnis eines Werkes zur byzantinischen Kunst urteilen zu wollen, ehe diese Frage nach dem Ursprung und der ältesten Entwicklung dieser Kunst ihre endgültige Beantwortung gefunden hat. Nichtsdestoweniger dürfte eine

[1]) Grisar Röm. Quart. 1894, S. 40.
[2]) S. 330.
[3]) Kunstgeschichte I, 497.
[4]) 1893 XIV, S. 65—81.

Untersuchung des Charakters der Thüre von s. Sabina wohl möglich sein. Offenbart sie sich nämlich in ihrer ganzen Ikonographie und in ihrem Styl als zu einer Gruppe von Monumenten gehörig, welche unstreitig römisches Gepräge an sich tragen, so dürfte auch ihr der römische Ursprung und die römische Eigenart zuzuerkennen sein. Denn entweder ist die byzantinische Kunst des IV. und V. Jahrhunderts von der römischen wesentlich verschieden oder nicht. Im ersten Falle kann ein Monument mit wesentlich römischen Eigentümlichkeiten der byzantinischen Kunst nicht zugeschrieben werden. Stellt es sich aber heraus, dass dieselbe in jener Zeit sich nicht wesentlich von der römischen unterschied, so muss ein Werk, das in Rom gefunden wird, das einen Teil eines römischen Bauwerkes bildet, so lange als römisches Werk gelten, bis der Nachweis erbracht ist, dass es von anderswoher eingeführt worden ist.

Was ist nun von den Gründen zu halten, welche für den byzantinischen Ursprung und Charakter der Thüre ins Feld geführt worden sind? Auf einige ist bereits geantwortet worden. Ein griechischer Künstler allein ist noch nicht imstande, ihr den byzantinischen Stempel aufzudrücken, denn wie es eine römisch-griechische Kunst im klassischen Altertum unter griechischen Künstlern gab, so kann auch im V. Jahrhundert ein Künstler griechischer Nationalität noch unter römischem Einfluss gearbeitet haben.

Man bezeichnet als einen Vorzug der byzantinischen Kunst die naturalistische Fortbildung der altchristlichen Kunst. In der That ist es die byzantinische Kunst, welche in dieser Beziehung fortschreitend die Verbindung mit dem spätern Mittelalter vermittelte, aber als ihr ausschliessliches Eigentum kann man diesen Vorzug doch nicht bezeichnen. Eine naturalistische Kunst gab es schon im Altertum, und als daher die altchristliche Kunst aus den Fesseln heraustrat, welche die Ungunst der Verhältnisse ihr angelegt hatte, da musste sie ebenfalls naturnotwendig naturalistisch werden. Man denke nur an die Mosaiken des Langhauses von s. Maria Maggiore, an soviele andere Bildercyklen des IV. Jahrhunderts, von denen wir leider nur aus schriftlichen Quellen wissen, so wird man sich überzeugen, dass auch in Rom und im Westen mit der Stunde des Friedens der Umschwung der Kunst zum Naturalismus sich vollzog. Wenn es der byzantinischen Kunst vorbehalten war, diesen zu verfolgen, so lag das eben an den Umständen, welche dem Occident die Lebenskraft, welche zu künstlerischem Schaffen gehört, raubten.

Daneben aber schaue man auf unsere Thüre. Wie im vorigen Abschnitt dargethan wurde, ist der Naturalismus daselbst nur sehr wenig entwickelt. Einige schüchterne Versuche, das ist alles. Wir haben absichtlich immer den Vergleich mit s. Apollinare nuovo in Ravenna mit dem Rabulascodex angezogen, wie gross ist da nicht der Unterschied! Das geringe Streben nach Naturalismus ist also nicht imstande, unsere Thüre byzantinisch zu machen. Die Mosaiken des Langhauses von s. Maria Maggiore zeigen mehr Naturalismus als sie.

Schenken wir jetzt dem Berliner Mosesrelief unsere Aufmerksamkeit! Auf einer Grabstele eilt links ein Mann mit stark gebogenen Knieen, gebeugt, die Hände mit dem Pallium, das in zierliche lange Falten gezogen, weit und völlig die Gestalt umwallt, bedeckt, auf die Hand zu, welche ihm eine Rolle darreicht, eine zweite Person mit dem Ausdruck lebhafter Verwunderung begleitet ihn. Das Relief ist in Konstantinopel gefunden worden und daher auch jedenfalls dort gearbeitet. Allerdings wenn man auf den spezifisch byzantinischen Ausdruck achtet, findet man denselben weniger ausgeprägt und, nach der Abbildung zu urteilen, möchte man in ihm vielleicht eher einen Ausläufer der altrömischen Kunst sehen, die ja auch nach Strzygowsky's Zugeständnis im Orient hier und da noch einige Ausläufer hatte, nachdem sich die byzantinische Kunst schon ausgebildet hatte. Doch wie dem auch sei, wenngleich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Relief und der gleichen Scene auf der Thüre nicht zu verkennen ist, so ist doch auf der andern Seite der Unterschied ein sehr grosser. Die Übereinstimmung beider Skulpturen erstreckt sich nach Strzygowskys eigenem Geständnis nicht auch auf den Formenausdruck der sachlichen Analogien. Allerdings muss man zugeben, dass bei einem Vergleich mit den übrigen Darstellungen dieses Gegenstandes aus dem Kreise des christlichen Altertums, sich herausstellt, dass sich zwischen dem Berliner Mosesrelief und der Thüre von s. Sabina die meisten Berührungspunkte ergeben. Es fragt sich nur, enthalten diese Berührungspunkte etwas spezifisch Byzantinisches? Und darauf glauben wir mit Nein antworten zu sollen. Das gebogene Knie, welches wohl am meisten byzantinisch ist durch seinen Anklang an die Proskynesis, findet auf der Thüre von s. Sabina keine Analogie; dort ist das Knie nicht mehr gebogen, als zu einem guten Schritt erforderlich ist. Als ausschlaggebend hebt jedoch Strzygowsky hervor, dass Moses

nicht wie auf den Sarkophagen den Fuss auf den Berg setzt und — worin er den typisch-byzantinischen Zug findet — nicht mit einer unbedeckten Hand nach oben greift, sondern beide Hände unter dem Mantel der Rolle entgegenhebt. Was die erste Eigentümlichkeit betrifft, dass Moses den Fuss nicht auf den Berg setzt, so war dieses auf unserer Tafel schon gar nicht möglich, indem die in die obere Scene hinaufragende Flamme des brennenden Dornbusches den Boden durchbrach. Sodann findet man auf Sarkophagen wenigstens ebenso oft, dass Moses auf ebener Erde steht, als dass er den Berg hinaufschreitet.[1]) Ferner steht er auf dem Mosaik von s. Vitale bei der Berufung auf dem Berge, und doch hält Strzygowsky die Kunst von Ravenna für so gut wie byzantinisch. Endlich aber könnte man auch geltend machen, dass es sich hier um die Berufung des Moses handelt, nicht um die Gesetzgebung auf Sinai. Wenn jene zwar auch in gebirgiger Gegend sich vollzog, — die ja übrigens auf unserer Tafel auch hinreichend charakterisiert ist, — so kam es doch mehr dieser Scene zu, Moses unmittelbar auf einen Berg treten zu lassen. Daraus also, dass Moses ebener Erde steht, lässt sich nichts für byzantinischen Einfluss schliessen.

Ebensowenig daraus, dass er die Rolle mit verhüllten Händen empfängt. Es sei dahingestellt, woher die Ceremonie der verhüllten Hände ihren Ursprung nahm, jedenfalls in der ältesten Kunst in den Katakomben findet sie sich nicht. Auf den Sarkophagen dagegen kommt sie allmählich zur Herrschaft. Auf einem gallischen Sarkophag[2]) nahte der Centurio Christus mit von der Chlamys bedeckten Händen. Und auf der Scene: „Dominus legem dat“ wird sie dann allgemein üblich. Ja auf den Mosaiken der Seitenapsiden in s. Costanza empfängt nicht nur Petrus, sondern auch Moses die Rolle in den Falten des Palliums, wenn auch daneben ihre Hände noch sichtbar sind. Wenn daher Moses auf den Sarkophagen mit der blossen Hand nach oben greift, so ist das vielleicht aus blossem Raummangel, vielleicht auch daraus zu erklären, dass die Anschauung der verhüllten Hände noch nicht zur Herrschaft gekommen war. Das Letztere war aber wohl der Fall, als unsere Thüre geschnitzt wurde. Besonders der Hinblick auf s. Costanza verbietet also in der Verhüllung der Hände eine rein byzantinische Kunstweise zu sehen,

[1]) Vgl. Garr. 308, 3; 310, 4; 334, 3; 341, 1 (?); 358, 3; 366, 2; 379, 2. Dagegen 326, 2; 357, 2; 364, 2; 365, 1; 366, 1; 366, 3; 367, 1; 367, 2.

[2]) Le Blant Sarc. de la Gaule pl. V.

selbst wenn die Sitte aus dem Orient in den Occident Eingang gefunden hätte. Eine Durchdringung der beiderseitigen Anschauungen konnte ja statthaben, ohne dass deshalb die römische Kunst ohne Weiteres in der byzantinischen aufging. In dem Vergleich mit dem Berliner Mosesrelief vermögen wir daher den Beweis des byzantinischen Ursprungs der Thüre von s. Sabina nicht zu erblicken.

Noch entschiedener glaubt Strzygowsky unsere Thüre für Byzanz in Anspruch nehmen zu dürfen durch den Hinweis auf einige Parallelen, welche sich in Konstantinopel finden. Strzygowsky hat daselbst nämlich drei Marmorthüren entdeckt, von denen er zwei abbildet. Die Thüren sind zwar nur Nachahmungen. Sie haben niemals als Thüren gedient, sondern sind neben den Thüren als Wandbekleidung eingelassen. Jedoch sind sie aufs sorgfältigste wirklichen Thüren nachgebildet, sogar Ringe und Schloss fehlen nicht, Strzygowsky glaubt, ihre Vorbilder seien ebenfalls Holzthüren gewesen wie diejenige von s. Sabina. Diese letztere wäre demnach der einzige erhaltene Rest solcher altbyzantinischer Thüren, welcher seine Erhaltung wesentlich dem Umstand verdankte, dass sich die Thüre schon vor dem Bildersturm auf italienischem Boden befunden und hier auf das Sorgfältigste konserviert worden wäre. Um nun etwas näher auf die besagten Thüren einzugehen, so sind dieselben vierflügelig wie die unsrige und in eine Anzahl übereinander liegender Felder geteilt. Dieser Felder sind je fünf, auf einer Thüre sind sie alle gleich gross, auf den beiden andern gleich breit aber verschieden hoch, wie in s. Sabina. Die Streifen sind durch schmale Pilaster getrennt, die Felder durch schwere Knöpfe in der Mitte der Seiten und durch Tförmige Glieder geschieden. Die Felder der einen Thüre haben teils Pflanzen- und Delphinornamente, auf den meisten ist jedoch die Verzierung weggeschlagen, auf einer andern sind noch die Reste der Geburtsdarstellung, Anbetung der Magier, Taufe Christi, Himmelfahrt zu unterscheiden. Strzygowsky versetzt die Thüren ins sechste Jahrhundert. Mit Rücksicht auf sie findet er es so selbstverständlich, dass die Thüre von s. Sabina von Konstantinopel nach Rom kam, dass er sogar annimmt, auch sie habe, statt des Traubenwulstes, der die Felder umgiebt, ursprünglich Knöpfe und T-Glieder als Umrahmung gehabt.

Zunächst lässt es sich nicht leugnen, dass bei aller Ähnlichkeit doch auch grosse Verschiedenheit zwischen der konstantinopolitanischen und der römischen Thüre obwaltet. Die Einteilung eines

jeden Längsstreifens in bloss fünf Felder, die Umrahmung der Felder, ihr Schmuck in Relief ist doch ein ganz verschiedener. Aber selbst wäre der Unterschied nicht so hervorstechend, so folgt daraus, dass in Konstantinopel mehrere Thüren sich finden, nicht, dass alle ähnlichen Monumente im Westen aus Konstantinopel kommen müssen. Reliefierte Thüren können ja doch Gemeingut des Ostens wie des Westens gewesen sein. Sie können im Westen schon im Gebrauch gewesen sein, ehe Byzanz begründet wurde. Und können nicht später auch noch solche Thüren im Westen verfertigt worden sein? Für das Gegenteil müsste erst der Beweis erbracht werden. Auf der andern Seite stehen uns Monumente aus dem Westen zu gebote, welche den Gebrauch solcher Thüren darthun und welche schwerlich dem Osten zugeschrieben werden können. Wir verweisen auf die figurierte Marmorthüre des christlichen Mausoleums in Henchir Zoui[1]), vor allem aber auf das eine der vier britischen Passionstäfelchen,[2]) welches die Auferstehung darstellt, und auf dem die gebrochenen Grabesthüren noch ihren Reliefschmuck, die Auferweckung des Lazarus und die Maria am Grabe erkennen lassen. Ferner auf die Bamberger Tafel in München und auf den Lateransarkophag mit den Basilikenskulpturen, wo überall in Felder abgeteilte Thüren angebracht sind. Auf der linken Schmalseite des letztern sind sogar ausser den dicken Knöpfen auch die Löwenköpfe in Relief sichtbar. Diese Monumente thun wenigstens ebenso gut dar, dass man auch im Westen figurierte Thüren fertigte, wie die Thüren von Konstantinopel dieses für den Osten erweisen. Die blosse Existenz der konstantinopolitanischen Thüren bei ihrer grossen Verschiedenheit kann nur einen sehr äusserlichen Zusammenhang mit der Thüre von s. Sabina darthun.

Doch wir haben früher[3]) auf die Eigentümlichkeit des Palliums auf unserer Thüre hingewiesen, eine Eigentümlichkeit, die ihre Analogien auf der Lipsanothek in Brescia und in dem Etschmiadzinevangeliar findet, dass nämlich die Schlussbahn weit über den linken Arm geworfen, hinter dem Rücken rechts wieder erscheint und lang herabhängt. Strzygowsky hält die Lypsanothek auch für byzantinisch. Ohne uns auf diese Frage einzulassen, so findet sich dieselbe Eigentümlichkeit auch auf mehreren römischen und gallischen Sarko-

[1]) de Rossi Bull 1881 tav. XI. 1.
[2]) Garr 446. 3; Graeven Nro. 25.
[3]) Siehe oben S. 19—20.

phagen,[1]) wenn allerdings auch nicht so stark ausgeprägt, ferner auf den Mosaiken von s. Constanza,[2]) sowie auf den Mosaiken im Baptisterium der Kathedrale und im arianischen Baptisterium,[3]) die jedenfalls noch nicht in die byzantinische Epoche Ravennas fallen. Der Hinweis auf die Lipsanothek und das Etschmiadzin-evangeliar hat daher nur chronologische Bedeutung.

Als spezifisch byzantinisch wird dann ferner die Erscheinung Christi bei den Frauen angesehen. Doch auch diese ist, wie seinerzeit dargethan, der occidentalischen Kunst durchaus nicht fremd, findet sie sich ja doch auf einem römischen und einem gallischen Sarkophag.[4])

Auch die Türme auf Nummer 9 könnten Bedenken erregen. Organisch mit einer Basilika verbundene Türme sind bis jetzt aus dem IV. und V. Jahrhundert mit Sicherheit nur aus Syrien bekannt, und die früher angeführte Analogie war wiederum der Lipsanothek aus Brescia entnommen. Doch ist die Turmfrage eine bisher noch ungeklärte.[5]) Zunächst erscheinen die Türme auf unserm Relief nicht so organisch dem ganzen eingegliedert wie an den syrischen Basiliken, sodann ist es uns noch zu wenig bekannt, inwieweit und in welcher Art Türme bei den Basiliken des Westens Verwertung fanden. Endlich aber wurde schon angedeutet, dass wir in dem Bau nicht notwendig eine Basilika erblicken müssen. Ist es ein Palast, so bieten die Türme viel weniger Schwierigkeit, zumal wenn es sich bestätigen sollte, dass die Türme vom Privathaus an die Basilika herübergenommen wurden. Aber selbst wenn in demselben ein Einfluss von Osten zu erkennen wäre, so würden dadurch die Thüren noch nicht einfachhin byzantinisch. So erscheint es uns auch gar nicht unwahrscheinlich, dass das Konzil von Ephesus seinen Einfluss auf dieselbe gehabt hat, ohne dass dadurch dem römischen Charakter Eintrag zu geschehen braucht. Solche weltbewegende Ereignisse mussten ja nach allen Seiten ihre Wellen schlagen, ohne deshalb wesentliche Veränderungen in dem hervorzurufen, was sie vorfanden. Jedenfalls sind die beiden zuletzt behandelten Züge, selbst wenn sie dem Osten charakteristisch angehörten, nicht ausreichend, ein Monument zu einem byzantinischen zu machen, wenn nicht noch viele andere hinzutreten.

[1]) Garr. 324, 2; 326, 2; 327. 4; 331, 1; 334, 3.
[2]) De Rossi Musaici fasc. XVII.
[3]) Garr. 226 und 241.
[4]) Siehe oben Seite 45.
[5]) S. Kraus R. E. „Türme", S. 865.

Vergleicht man aber die einzelnen Typen mit andern Monumenten, so wird man sich leicht überzeugen, dass byzantinische Art in unseren Tafeln nicht zu erkennen ist. Nehmen wir z. B. die Skulpturen der Maximinianskathedra in Ravenna,[1]) die jedenfalls starken byzantinischen Einfluss zeigen, mag man sonst von der ravennatischen Kunst halten, was man will. Nichts von dem Gesichtsausdruck noch von der Haltung der fünf Hauptpersonen wird man in unsern Skulpturen wiederfinden. Der Gesichtsausdruck auf unsrer Thüre ist derjenige der römischen Sarkophage und Dyptichen. Man vergleiche die kleinen Tafeln der Gruppe I mit den Sarkophagen, die Gruppe II mit den mehrfach angezogenen Reliefs des Konstantinsbogens und dem Probiansdyptichon mit den britischen Passionstäfelchen, endlich mit dem Christustypus auf den berühmten Medaillen im Vatikan,[2]) und man wird überrascht sein von der Ähnlichkeit und Übereinstimmung. Dazu hat sich kein einziger Gegenstand gefunden, welcher der altchristlichen römischen Kunst nicht geläufig wäre oder als mehr oder minder weite Fortbildung aus derselben zu erklären wäre.

Am meisten Zweifel haben die Tafeln der Gruppe III veranlasst. Doch auch hier ist sachlich kein Grund, sie der römischen Kunst abzusprechen. Die Emausscene ist ja fast eine Kopie von: „Dominus legem dat", die Aufnahme des Elias ist wenig vom gleichen Gegenstande auf den Sarkophagen verschieden, die Kirche enthält viele den Sarkophagen entnommene Motive und kennzeichnet sich durch ihren Petrus und Paulus als echt römisch, die Haltung und der Ausdruck Christi auf derselben enthält nichts Byzantinisches. Wenn sich in diesen Tafeln ein grösserer Schwung bemerkbar macht, wenn die Gestalten weniger an der Gedrungenheit derjenigen auf den andern Tafeln leiden, so ist das ein Vorzug, der aber nur dann notwendig dem Byzantinismus zugeschrieben wird, wenn man als sicher annimmt, was noch zu beweisen ist, dass Naturalismus das eigenste Eigentum der byzantinischen Kunst ist. In der That ist wohl behauptet worden, die in Rede stehenden Tafeln zeigten byzantinischen Einfluss, aber noch niemand hat nachgewiesen, worin dieser Einfluss eigentlich bestehe. Unseres Erachtens nach zwingen uns die Tafeln vermöge der Kunstfertigkeit, welche sie offenbaren, wohl, sie einer Epoche zuzuweisen, da die römische Kunst noch fähig war, so

[1]) Garr. 415 sqq.
[2]) Garr. 447, 7.

etwas zu leisten, nicht aber sie der byzantinischen Kunst zu überlassen. Sind die Personen etwas schlanker, so ist doch ihr Gesichtsausdruck von dem der übrigen Tafeln nicht gar zu verschieden. Man betrachte nur genau die Engelviktoria der Tafel XX und den Kopf des Elias! Auch der Weinwulst und die innere Umrahmung weisen nicht auf Byzanz hin. Wenngleich die Weinrebe in der byzantinischen Kunst ein beliebtes Motiv war, so war sie es doch nach Strzygowskys Geständnis zu allen Zeiten, seit die Rebe in Griechenland und Rom eingebürgert wurde. Die Weinlese findet sich auf Sarkophagen sehr oft. Auf dem tunisischen Eimer ist eine Weinbordüre angebracht, [1]) schon Konstantin stellte columnae vitineae in der Peterskirche auf. Die innere Umrahmung aber findet man auf zahllosen Monumenten, so auf dem Fries der Rückseite des Pantheon, auf dem Konstantinsbogen, wo es zum Teil von alten Monumenten herübergenommen, zum Teil in sehr unvollkommener Weise neu hinzugefügt wurde. Auf dem Konstantinsbogen weist das Ornament sogar die schöne Abwechslung der Füllung auf, welche wir auch auf der Thüre beobachten, ein Anzeichen mehr für die engen Beziehungen zwischen beiden Monumenten.

So lässt sich also unseres Erachtens nach in den Tafeln kein hinreichender Anhaltspunkt finden, der berechtigte, sie der byzantinischen Kunst zuzuschreiben, alles vielmehr, Gegenstand und Darstellung, weist nach Rom hin, in Rom findet sich das Monument, als römisch wird es daher auch gelten müssen, bis der Beweis für seinen byzantinischen Ursprung erbracht ist.

VI.

Alter der Thüre.

Die Frage nach dem Alter der Thüre ist zwar eigentlich im Vorhergehenden schon erledigt. Es war unmöglich, die einzelnen Reliefs zur Erörterung zu ziehen, ohne ihr Verhältnis zu andern Monumenten, welche denselben Gegenstand darstellen, zu berühren; und dadurch gliederten sich unsere Tafeln von selbst schon an einer bestimmten Stelle ein. Dennoch erfordert die Wichtigkeit der Sache, näher auf diese Frage einzugehen, zumal um zu zeigen, wie wenig

[1]) Garr. 428. 1.

Fundament jene Ansicht hatte, welche die Thüre dem spätern Mittelalter zuweisen wollte, ferner aber auch um die immerhin noch in einem gewissen Umfang schwankenden Meinungen derer zu untersuchen, welche zwar für den altchristlichen Ursprung einstehen, aber für die ganze Thüre zwischen mehreren Jahrhunderten freie Wahl lassen, oder einige Tafeln einer spätern Erneuerung zuschreiben wollen.

Zunächst dürfte es sich empfehlen, eine geschichtliche Übersicht über den Stand der Frage zu geben. Die erste Angabe über das Alter giebt Mamachi. Aus seinen Worten geht deutlich hervor, dass er sehr dazu hinneigte, sie dem V. Jahrhundert zuzuweisen. Es ist also unrichtig, wenn man ihn ohne weiteres für das VII. Jahrhundert in Anspruch nimmt. Er sagt nämlich ausdrücklich: „Valvae sunt etiamnum templi ligneae eaeque ut ex figuris, quas anaglypho opere perfectas exhibent, intellegi plane potest *saeculo etiam VII fortasse vetustiores.* Nam eorum, quae gesta vel ostensa divinitus in vetere ac novo testamento fuerunt, quaedam sic omnino in iisdem efficta expressaque sunt, ut effingi exprimique in sarcophagis monumentisque ceteris coemeteriorum veterum consuerunt. *Id vero in VI saeculi fortasse vix in posteriorum vero saeculorum monumentis cernere ne vix quidem licet.*“ Auf ihn folgte d'Agincourt. In seiner zum erstenmale 1825 erschienenen „Histoire de l'art par les monuments“ versetzt er die Thüre in die ersten Jahre des XIII. Jahrhunderts. Er sah ein, dass dieselbe eine Mittelstufe einnahm zwischen Blüte der Kunst und gänzlichem Verfall. Aber statt eingehender zu untersuchen, ob sie zunehmenden Verfall oder Streben zum Bessern, einen gewissen Wiederaufschwung zeigte, nahm er das Letztere an, wie es scheint, in Hinblick auf die figurierte Bronzethüre des XI. und XII. Jahrhunderts. Ja er stand nicht an, sie für eine Nachahmung derer von s. Paul zu erklären. Die Bescheidenheit der Materie, meinte er, schicke sich für einen eben entstehenden Orden, dem die Kirche von Honorius III. übergeben wurde. Damit war das Signal gegeben für eine irrige Meinung, welche ein halbes Jahrhundert andauern sollte. Aber dennoch kam dieselbe nicht sogleich zur ungestörten Herrschaft. *Rumohr* gesteht in seinen Italienischen Forschungen,[1]) die niedrig gehaltenen Figuren der Füllungen, selbst in den Gründen und Beiwerken, näherten sich dem Spätrömischen oder Altchristlichen, sodass er anfangs veranlasst wurde,

[1]) I, 273 (1827).

in dem Leben älterer Päpste nach ihrer Stiftung zu suchen. Doch bei wiederholter Besichtigung entdeckte er an der innern Seite Verzierungen, welche bereits das Antike verlassen und Verhältnisse und Formen annehmen, welche im XII. Jahrhundert die Annäherung jenes Bau- und Verzierungsgeschmackes ankündigen, den man den gothischen nennt. Damit stimmte auch in den Gründen der Bilder der Vorderseite das Oblonge und Aufgerichtete in der Behandlung, dem Entwurf nach antike Baulichkeiten, so dass schon das Äussere des Werkes belehrt, dass, wer es vollbracht habe, wohl antike Vorbilder befolgt, doch bereits des Eindruckes späterer Sitten und Eigenheiten nicht durchaus sich erwehren können. Die schöne Ausführung setzt er auf Rechnung des Stoffes, dem der Künstler leichter habe beikommen können, als seine Zeitgenossen dem spröden Marmor. Auch später erhielt sich die gegenteilige Meinung noch. In dem Gutachten, welches die Commissione Generale Consultativa di Antichità e belle Arti [1]) zum Zwecke der Restauration 1834 abgab, heisst es: si stima essere opera condotta nell' anno 425, quando da Pietro di Schiavonia fu edificata la chiesa." Zwar schrieb im Jahre 1836[2]) der Sekretair der Commissisone Luigi Grifi: „effigiate (storie del vecchio e nuovo Testamento) verso il comminciare del seculo XIII", wohl unter dem Einfluss d'Agincourts, aber sofort nimmt ein Artikel im Giornale arcadico[3]) dagegen Stellung. Nachdem in diesem auf die Unähnlichkeit mit den Thüren jener Zeit hingewiesen worden war, wird die Analogie mit den Sarkophagskulpturen hervorgehoben und übereinstimmend mit Mamachi geschlossen, die Thüre sei dem V. oder VI. Jahrhundert zuzuweisen. Die Verfasser der Beschreibung der Stadt Rom[4]) scheinen nun ganz der Auktorität d'Agincourts zu folgen, ebenso beruft sich Nibby[5]) ausdrücklich auf ihn. Mit entschiedener Begründung tritt Schnaase[6]) für diese Ansicht ein und hält auch in der zweiten Auflage, nachdem bereits die Archäologen sich energisch für den altchristlichen Ursprung ausgesprochen hatten, dieselbe aufrecht. Zwar muss er zugeben, dass die Felder mit vortrefflichen Arabesken umrahmt sind. Die Reliefs sind lebendig und ausdrucksvoll, aber *ganz abweichend vom Stile der gleichzeitigen Wandmalereien.*

[1]) Atti del Camerlengato 1834 Nro. del fasc. 2155 tit. 4.
[2]) Diario di Roma 1836, 9 Luglio.
[3]) 1836, IV, 363—365.
[4]) III. Bd. I. Teil S. 415.
[5]) Roma vel 1838 p. I moderna, p. 692.
[6]) Geschichte der bildenden Künste 1864: VII, 284 und 1876: VII, 251.

Sie steht in ihrer überhaupt in Italien ungewöhnlichen Technik ganz vereinzelt da und übt keinen weitern Einfluss aus. Mit Hinweis auf den Osterleuchter von s. Paul und die Thürflügel von s. Pietro in Alba fucese glaubt er, sie um 1200 setzen zu müssen. Nach neuer, sorgfältiger Prüfung hält er daran gegen Crowe und Cavalcaselle sowie Dobbert fest. Von der traditionellen Behandlungsweise der altchristlichen Zeit ist nach ihm hier ebensowenig eine Spur, wie von der starren byzantinischen Haltung des IX. oder X. Jahrhunderts. Es herrscht noch ein derber, aber unklarer Naturalismus, und die Motive der Gestalten weisen auf das zwölfte oder noch besser auf den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Entscheidend ist ihm besonders die Anordnung der Kompositionen. Sie entspricht ganz dem Miniaturstil. Allerdings wird man eher die Arbeit eines Deutschen oder Norditalieners als eines Römers annehmen müssen.

Viel Unklarheit und Verschwommenheit tritt uns aus diesen Ausführungen entgegen. Die entschiedenen Vertreter dieser Ansicht sind zudem so wenige, dass man nur aus dem geringen Interesse für archäologische Studien in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts erklären kann, wenn dieselbe im Jahre 1869, als Crowe und Cavalcaselle ihre Geschichte der italienischen Malerei schrieben, ziemlich zur Herrschaft gekommen war, so dass diese nur sehr vorsichtig dagegen aufzutreten wagten. [1]) Sie erkannten richtig, dass wenn die Thüre im XII. Jahrhundert entstanden wäre, sie für eine Kopie älterer Werke gelten müsste, dass man indessen kaum zu der Annahme berechtigt sei, dass Kopisten des XII. Jahrhunderts dies zu leisten imstande gewesen wären. Die künstlerische Beschaffenheit entspreche der nachgeahmten Antike früherer Jahrhunderte, aber in Anordnung und Ausführung sei mehr Geist, sie überträfen hierin sogar Mosaiken und Malereien aus Leos III. Epoche. Für Tracht und Draperie sowie Auffassung der biblischen Scenen seien die durch die Zeit geheiligten Katakombenmalereien und die Mosaiken von s. Maria Maggiore massgebend gewesen. Obwohl sie ihnen auf manche Merkmale hin ein höheres Alter als manchen Mosaiken von Ravenna zuschreiben möchten, begnügen sie sich jedoch am Schluss mit der Bemerkung, dass ihre Zurückdatierung über das zehnte, ja selbst weit über das neunte Jahrhundert hinaus bereits eine historische Beglaubigung gefunden habe.

---

[1]) Deutsche Orig. Ausg. von Jordan I, 49 ff.

Es bedurfte einer, wenn auch noch so kurzen Aufmunterung des Altmeisters der christlichen Archäologie in seinen Musaici cristiani di Roma, [1]) um ein eingehendes Studium des Monumentes und eine energische Verteidigung seines altchristlichen Ursprungs anzuregen. In seiner Abhandlung über den Stil Nicolo Pisanos [2]) schreibt sie Dobbert spätestens dem VI. Jahrhundert zu, Rohault de Fleury [3]) erkennt den altchristlichen Charakter an, er glaubt sich in die Katakomben versetzt, schliesst sich aber dann doch der Ansicht Mamachis an und verweist sie ins VII. Jahrhundert. Man fragt sich nur, weshalb dann nicht noch höher hinauf- und an das Zeitalter der Katakomben hinangehen? Übrigens hält auch er dafür, dass einige Tafeln später hinzugefügt wurden. Was aber von Mamachis Ansicht zu halten ist, wurde oben gesagt. Kondakoff [4]) kommt auf Grund sorgfältiger Studien am Original selbst zu dem Ergebnis, dass die Thüre dem VI., wenn nicht gar dem V. Jahrhundert angehöre. Er hält sie für ein Mittelglied zwischen der antiken Kunst und einer zweiten Phase, deren merkwürdigstes Beispiel die Kathedra des hl. Maximian in Ravenna sei. Über die Verschiedenheiten des Stils sagt er: „Les inégalités, que l'on remarque dans le style des differents bas-reliefs de la porte tiennent, il n'est pas permis d'en douter, aux restaurations (!) auxquelles elle a été soumise à diverses époques. Plusieurs d'entre eux, tels que le Passage sur le mer Rouge, l'Enlèvement d'Elie, l'Ascension etc. ont pu être ainsi altérés de la manière la plus grave. Il est malheureusement bien difficile de determiner avec exactitude l'âge et l'époque de ces restaurations" (p. 364). Etwa in dieselbe Zeit verlegt sie Richter.[5]) Er erkennt ihre Wichtigkeit für die Geschichte der biblischen Kompositionen zusammen mit den Mosaiken von s. Maria Maggiore, der Cathedra des Maximianus und den Mosaiken von s. Apollinare nuovo an. Sie ergänzen sich gegenseitig und bilden für sich ebenso das Resumé der voraufgehenden Entwicklung, wie die Grundlage der mittelalterlichen, nach Jahrhunderten zählenden Kunstentwicklung. Dobbert, welcher in der angezogenen Abhandlung die Thüre nur gestreift hatte, kommt in den Jahrbüchern der k. preuss. Kunst-

---

[1]) s. Sabina, Nota.
[2]) S. 87.
[3]) L'Évangile, Études iconographiques et archéologiques tome I, p. 122.
[4]) Revue archéologique, Nouv. série, an. 1877 p. 361 sqq.
[5]) Mosaiken von Ravenna S. 43.

sammlungen [1]) ausführlicher auf dieselben zurück, leugnet byzantinischen Einfluss und weist nach, dass die Thüre stilistisch eher ins V. Jahrhundert passe als ins VI. Kostume und Typen der Köpfe wiesen ins V. Jahrhundert. Garrucci entscheidet sich in seiner Storia dell'arte cristiana [2]) nicht für ein bestimmtes Jahrhundert, obwohl er es für möglich hält, dass die Skulpturen aus der Zeit Cölestins I. stammen. Er unterscheidet drei verschiedene Stile. Ihm folgt Kraus, der in seiner Real-Encyclopaedie [3]) alle kleinen Tafeln, ferner von den grossen vielleicht noch die Wunder Christi, die Berufung des Moses, die Wunder des Moses, das christlich-römische Kaisertum, die Kirche, die Eliastafel dem ausgehenden V. zuweist, während die Himmelfahrt, der Durchgang durchs Rote Meer, vielleicht auch die Berufung des Moses und die Aufnahme des Elias nach seiner Ansicht den Stil des VI. oder VII., wenn nicht gar des VIII. oder IX. Jahrhunderts verraten. Dieselbe Ansicht hält er in seiner Geschichte der christlichen Kunst [4]) fest. Die erste Monographie über die Thüre veröffentlichte Berthier 1892. Auf Kondakoffs Schultern stehend, nimmt er das V.—VI. Jahrhundert an, fügt aber hinzu: „disons simplement à la fondation de Sainte-Sabine." Ob dieser letzte Zusatz ausdrücken soll, dass er strikte die Gründungszeit der Kirche als Ursprung der Thüre annehmen will, oder ob es nur eine Umschreibung des vorher angegebenen Zeitabschnittes sein soll, vermag ich nicht zu entscheiden. Ausserdem hält Berthier die Himmelfahrtstafel, den Durchgang durchs Rote Meer, die Emausscene und die Aufnahme des Elias für eine Ergänzung griechischer Künstler des IX. Jahrhunderts. [5]) An Berthier schliessen sich die meisten an, welche nach ihm über diesen Gegenstand gehandelt haben. So Pératé [6]) und Bertram. [7]) Ehrhardt hält die Angabe V.—VI. Jahrhundert für zu unbestimmt. [8]) Da nämlich die ganze Thüre nach einem einheitlichen Plane gedacht sei, so könne an ein successives Entstehen derselben nicht gedacht werden, entweder sei sie also gleich beim Erbauen der Basilika angefertigt und

[1]) 1880 I, 41 ff.
[2]) Vol. VI, tav. 499—500.
[3]) Art „Thüren".
[4]) I, 497.
[5]) p. 8.
[6]) L'Archéologie chrétienne, p. 330—336.
[7]) Die Thüren von s. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwardsthüren am Dom zu Hildesheim.
[8]) Die altchristliche Prachtthüre der Bas. s. Sabina in Rom 21.

angebracht, also um das Jahr 430, oder erst später.[1]) Um zu einer genauern Lösung der Frage zu kommen, macht er auf die Löcher im Thürsturz aufmerksam, welche ohne Zweifel zur Haltung eines Velums gedient hätten. Da nun anzunehmen sei, dass die Thüre erst verfertigt worden, als man daran dachte, das altgewordene Velum zu ersetzen, ein solches aber wenigstens 70—80 Jahre brauchbar sein konnte, so erscheine das 5. Jahrhundert schon auf diesem Wege ausgeschlossen, und zwar wirksamer als durch Geltendmachen innerer Gründe; mit dem Anfange des 6. Jahrhunderts, was somit als die früheste Entstehungszeit angenommen werden könne, stehe keines der charakteristischen Merkmale der Reliefs im Widerspruch. Im Gegenteil, alle jene von der strengen altchristlichen Kunst abweichenden, neue Einflüsse offenbarenden Motive passten ins 6. Jahrhundert, welches auch auf andern Gebieten die Übergangszeit einleitet. Wenigstens sei keines dieser Motive jünger als das 6. Jahrhundert. Ebenso spricht er sich Ephemeris Spalatensis 1894, S. 19 aus. Forrer und Müller[2]) nehmen die Zeit der Erbauung der Kirche an, welche Ansicht endlich an P. Grisar in dem oft citierten Artikel der Röm. Quartschr. einen entschiedenen Verteidiger fand. Er fixiert das Datum der ganzen Thüre etwa auf das Jahr 435. Ihm schliesst sich Stuhlfauth[3]) an, nachdem Viktor Schultze in seiner Archäologie der christlichen Kunst, S. 282 vorher noch geschrieben hatte: „Es besteht keine Hinderung, die Entstehung der Reliefs gleichzeitig mit der Gründung der Basilika zu setzen, aber es ist auch nicht ausgeschlossen, dass sie am Ende des fünften oder im sechsten Jahrhundert gearbeitet sind. Sicher aber ist, dass ein Teil einer spätern Restaurierung seinen Ursprung verdankt, die auf zwei oder mehr Zeiträume sich verteilt, die aber schwerlich über das sechste Jahrhundert hinunterreicht.“ Die Restaurierungen hält er für eine Ersetzung der unansehnlich gewordenen Skulpturen durch neue, griechische Einflüsse seien neben abendländischen Eigentümlichkeiten erkennbar. Zu den spätesten Stücken gehörten in der vorliegenden Prägung die Nummern 6, 8, 15, zu den ältern die Nummern 1, 2, 4, 7, 9, 11, 12, 13. Kuhn endlich bekennt sich in seiner Kunst-

[1]) Unseres Erachtens nach liegt in der Fixierung V.—VI. Jahrhundert nicht das, was Ehrhardt hineinlegt, sondern das, was er selbst will. An ein successives Entstehen hat Berthier wohl nicht gedacht, aber die Frage, ob die ganze Thüre im V. oder im VI. Jahrhundert entstanden sei, offen gelassen.

[2]) Kreuz und Kreuzigung Christi, S. 15.

[3]) Die altchristliche Elfenbeinplastik. Exkurs über die Thüre von s. Sabina, S. 207.

geschichte[1]) zu der Ansicht, dass die Mehrzahl der Platten dem ausgehenden fünften Jahrhundert angehören mögen, andere dagegen um zwei bis vier Jahrhunderte jünger sind.

Es ist auffällig, wenn man die verschiedenen Meinungen durchgeht, wie wenig einzelne begründet werden. Was an Gründen vorgebracht wird, spricht fast ausschliesslich für das V. Jahrhundert. Besonders aber bez. der spätern Ergänzungen begnügt man sich fast ausschliesslich, Behauptungen aufzustellen. D'Agincourts Ansicht zunächst darf wohl endgültig als abgethan betrachtet werden. Es ist in der That doch schon mehr als unwahrscheinlich, dass die Thüre damals, jedenfalls doch mit riesigen Kosten,[2]) soll ausgeführt worden sein, als man den Haupteingang durch die vorgelegte Halle dem Volke verschloss. Dass die Dominikaner sich zu ihrem Vergnügen eine so kostspielige Thüre sollten in ihren Konvent gesetzt haben, ist doch schwerlich anzunehmen. Es ist ferner auffällig, wie sehr alle, welche die Thüre ins XIII. Jahrhundert versetzten, von den Schwierigkeiten betroffen wurden, welche sich dagegen erhoben. Schnaase muss zugeben, dass sie ganz abweichen vom Stil der gleichzeitigen Wandmalereien. Während er aber nichts von der leichten traditionellen Behandlungsweise der altchristlichen Zeit findet, erklärt Rumohr, sie nähere sich dem Spätrömischen und Altchristlichen. Freilich hätte Schnaase sich die Sarkophagskulptur des fünften Jahrhunderts in Rom genauer angesehen, so würde er nicht gerade von einer leichten Behandlungsweise der altchristlichen Zeit überzeugt worden sein. Entscheidend wirkte auf ihn die Anordnung der Kompositionen, welche ganz das Gepräge des Miniaturstiles trugen, und doch, nehmen wir die Habacuc- und Eliastafel aus, so werden wir sehr wenig Anklang an die Miniaturen finden. Die Komposition ist vielmehr ganz die der Sarkophage für die kleinen Tafeln, die der Diptychen für die grossen Tafeln. Man vergleiche ferner die oft erwähnten britischen Täfelchen mit unsern kleinen Platten! Nicht weniger befremdet es, wenn Rumohr in den Verzierungen den Bau- und Verzierungsgeschmack angedeutet findet, den man den gotischen nennt. Er hat in dieser Ansicht keinen Anhänger gefunden. Da jedoch Schnaase sich insbesondere auf den Marmorleuchter von s. Paul beruft, müssen wir diesem noch

---

[1]) Die Plastik, S. 296.

[2]) Man vergl. was oben S. 6 über die Kosten der Restaurationen gesagt worden ist.

einige Aufmerksamkeit schenken.[1]) Betrachtet man die Typen der Figuren auf demselben, diese unförmlich dicken Köpfe, den winzigen Leib, die unproportionierten schmächtigen Gliedmaassen, den Unterschied in Gesichtsausdruck und Kleidung, so wird man bald zu der Erkenntnis kommen, dass zwischen ihm und unserer Thüre keinerlei Geistesgemeinschaft besteht. Dasselbe lehrt ein Blick auf die übrigen Werke der Plastik jener Zeit in Italien, von denen Kraus am angeführten Ort und Kuhn[2]) eine Auswahl abbilden. Weder die plumpen, steifen Figuren, noch die Gewänder verraten mehr etwas Klassisches. Sie zeigen zur Evidenz, dass man in Italien im XII. und XIII. Jahrhundert nicht einmal imstande war, etwas Klassisches zu kopieren, vorausgesetzt, dass man es überhaupt wollte, denn die Monumente zeigen uns vielmehr eine ganz neue Kunst.

Man hat selbst unsere Thüre als eine Nachahmung der mittelalterlichen Bronzethüren hingestellt, insbesondere wiederum derer von s. Paolo fuori le mura. Andere haben dagegen diese Bronzethüren nach dem Muster der Thüre von s. Sabina entstehen lassen wollen. Über diese letzte Frage wird im Folgenden noch besonders die Rede sein. Die niellierte Dekoration der alten Bronzethüre von s. Paolo ist zwar heute kaum noch zu erkennen, aber dass ein spät byzantinisches Werk sich an altklassische Vorbilder anlehnt, liegt nahe, dass dagegen ein Monument nach einem solchen byzantinischen Vorbilde ganz in altklassischem Stile gearbeitet worden sei, kann man wohl kaum verstehen, um von der Verschiedenartigkeit der Kunstübung gar nicht zu reden.

Gehen wir jetzt zur Begründung des altchristlichen Ursprunges der Thüre über, und zwar mögen vorerst diejenigen Platten, welche für spätere Ergänzungen erklärt worden sind, ausgeschieden werden. Es bleibt dann die ganze Gruppe I mit Ausschluss der Himmelfahrtstafel, die Gruppe II mit Ausschluss des Durchgangs durchs Rote Meer, die Berufung des Moses; die Gruppe III gilt ausser Habacuc ganz für später. Merkwürdig ist die Ansicht Viktor Schultzes, welcher auch die Verkündigung der Auferstehung an die Frauen und die Erscheinung Christi bei den Frauen als erneuert ansieht. Diese Tafeln tragen jedoch so ausgesprochen das Gepräge der übrigen kleinen Tafeln, dass eine Widerlegung dieser Annahme überflüssig ist. Die Gesamtheit der Tafeln versetzt man heute allgemein ins V.—VI. Jahr-

[1]) Abb. Kraus, Kunstgeschichte II, 232 und 233.
[2]) Allgemeine Kunstgeschichte, Plastik 353 ff.

hundert. Wir pflichten Ehrhardt bei, wenn er diese Zeitbestimmung für zu unbestimmt hält, und halten die Ansicht Grisars aufrecht, welcher die Thüre möglichst nahe an das Gründungsdatum hinangerückt wissen will. Um nicht Gesagtes zu wiederholen, so ist es allgemein zugegeben, dass die Reliefs in ihrer ikonographischen Entwicklung eine Mittelstufe einnehmen zwischen den Sarkophagen und den Skulpturen der Maximianskathedra und den Mosaiken von s. Apollinare nuovo, von den Miniaturen des Rabulaskodex ganz zu schweigen. Dasselbe wurde gelegentlich der Besprechung der einzelnen Tafeln dargethan. Damit sind wir für die Zeitbestimmung jedenfalls an den Anfang des sechsten Jahrhunderts hinaufgerückt. Aber wir müssen weiter hinaufgehen. Der Anschluss an die Sarkophagskulptur ist ein so enger, dass man eine Zeit annehmen muss, da dieselbe in Rom noch verhältnismässig blühte. Dazu kommen die ikonographischen Eigentümlichkeiten, das durchgängige Fehlen des Nimbus, der vereinzelte Monogrammnimbus um das Haupt Christi, der doppelte Typus Christi mit Bart und ohne Bart, die noch ganz klassische Architektur, die man in dieser Reinheit, wie schon hervorgehoben, sonst nicht mehr findet. Ferner das noch ganz altrömische Kostüm der Personen. Wären wir im sechsten Jahrhundert, so hätte wohl der Künstler auf dem Paludamentum des Kaisers auf Nummer 9 kaum die grosse Tabula weggelassen bei der Sorgfalt, mit der er sonst gerade die Tracht dieser Tafel behandelt hat. Auch die mehrfach betonte grosse Verwandtschaft mit den Skulpturen des Konstantinsbogens und des Probiansdiptychons zwingt, die Reliefs möglichst nahe an diese hinanzurücken. Hält man zudem den für dieselben eben verteidigten römischen Ursprung im Auge, so wird man sich um so mehr für das fünfte und zwar etwa für die Mitte desselben entscheiden. Rom war im sechsten Jahrhundert, soweit sich bis jetzt die Monumente übersehen lassen, kaum mehr imstande, etwas Ähnliches zu leisten. Einige besondere Beobachtungen mögen die Zeitbestimmung noch in ein klareres Licht setzen. Mit Recht ist betont worden, dass die Scene der Anbetung der Magier in dem der Muttergottes zugeteilten, so auffällig hohen Sitz, der den Künstler sogar sonst zu manchen Missverhältnissen zwang, einen Aufschwung der Verehrung Mariens offenbart. Wohin könnte man nun diesen Ausdruck gesteigerter Verehrung besser verlegen als in jene Zeit, da nach dem Konzil von Ephesus Rom am Triumphbogen von s. Maria Maggiore für seine Verehrung gegen die Gottesgebärerin ein so grossartiges Zeugnis

ablegte? Dass nun auch die Tafel 9 mit grosser Wahrscheinlichkeit eine Anspielung auf die grossen Konzilien enthält, wurde ebenfalls bereits gesagt und wir fügen hinzu, auch die Tafel 15 mit ihrer Personifikation der Kirche. Ferner wurde bereits auf die Beziehungen zum Etschmiadzin-Evangeliar hingewiesen. Strzygowsky setzt dasselbe in den Anfang des sechsten Jahrhunderts. Unsere Thüre zeigt in der Kunstentwicklung eine frühere Stufe. Zwar ist ein Vergleich mit den genannten Miniaturen nicht zu sehr zu drängen, da sie ja wahrscheinlich dem Osten entstammen, während unsere Thüre Rom angehört, aber jedenfalls ist es doch nicht ganz ohne Belang für die Chronologie, wenn sie eine grössere Unvollkommenheit in der Wiedergabe der Kleidung zeigen als die Thüre, da um die Wende des V. Jahrhunderts die byzantinische Kunst jedenfalls höher stand als die römische. Das römische Monument ist dann sicher hoch ins V. Jahrhundert hinaufzurücken. Besonderes Gewicht aber legen wir auf die Kreuzigungstafel. Es wurde dargethan, dass sie sich spontan als einen Versuch des Künstlers, eine realistische Kreuzigung darzustellen, offenbart. Demselben lag sicherlich noch kein Muster einer solchen vor. Und doch haben wir schon eine ziemlich vollkommene aus dem fünften Jahrhundert auf einem der britischen Passionstäfelchen. Dieses Täfelchen hat zwar auch eine verschiedene Zeitbestimmung gefunden, aber die vorherrschende Ansicht weist doch auf das fünfte Jahrhundert, und über dieses darf man wohl nicht hinausgehen. Ikonographisch zeigt es den Typus der Kreuzigung weiter entwickelt als die Thüre von s. Sabina. Daraus wollen wir nicht mit Notwendigkeit schliessen, dass es jünger sein müsse. Es kann dieses Täfelchen sehr wohl etwas vor der Kreuzigungsscene in s. Sabina entstanden sein, ohne dass der Künstler des letztern es zu kennen oder ein anderes Muster vor Augen zu haben brauchte. Aber weit können sie nicht auseinanderliegen. Denn es ist nicht anzunehmen, dass, nachdem die Darstellung der Kreuzigung einmal aufgekommen war, sie lange vereinzelt geblieben sei, wenn auch die Monumente fehlen. Jedenfalls ist die Kreuzigung auf unserer Thüre eine der ältesten und etwa gleichzeitig, wenn nicht früher als diejenige des britischen Täfelchens. Dadurch werden wir für diese Scene jedenfalls ins fünfte Jahrhundert gewiesen. Nun zeigen aber alle die andern kleinen Platten unzweifelhaft denselben Kunstcharakter wie die Kreuzigungsscene, sie sind also mit ihr in dieselbe Zeit zu versetzen. Um so mehr die Tafeln der Gruppe II,

welche ikonographisch sich so fest an die Sarkophage anschliessen, so viele klassischen Reminiszenzen enthalten und stilistisch die andern Tafeln weit überragen.

Wenn man einen ausgedehnten Zeitraum für ihre Entstehung angenommen hat, so mag vielleicht der Grund maassgebend gewesen sein, dass es zunächst galt, überhaupt den altchristlichen Charakter festzustellen, und dass man die Grenzen nicht zu eng ziehen wollte, weil man im Anfange begreiflicherweise Widerspruch fürchtete. Doch hat Mamachi recht, wenn er sagt, dass man im sechsten Jahrhundert eine so treue Nachahmung der alten Sarkophagskulptur kaum finden werde. Gründe, die für das sechste Jahrhundert speziell sprechen, führt ausser Ehrhardt niemand an. Die Gründe des Letztern, der mehrfach unser Monument mit so grosser Wärme und Liebe behandelt hat, scheinen uns jedoch nicht stichhaltig. Wenn er behauptet, kein einziger der auf der Thüre sich offenbarenden neuen Einflüsse sei sicher jünger als das sechste Jahrhundert, welches auch auf andern Gebieten die Übergangszeit einleite, so muss dem entgegengehalten werden, dass diese Übergangszeit in Rom sicher im fünften Jahrhundert eingeleitet wurde, wie die Mosaiken von s. Maria Maggiore zeigen, jedenfalls aber war sie im sechsten Jahrhundert weiter vorgeschritten, allerdings nicht in Rom, wo mit dem Ende des fünften Jahrhunderts die Entwicklung so ziemlich abschliesst. Sein Hauptgrund ist jedoch das Velum. Seine Beweisführung wurde bereits angeführt. Er äussert selbst den Zweifel, dass seine Beweiskraft auf der Voraussetzung beruhe, dass Velum und Thüre nicht gleichzeitig zum Verschluss der Thüre dienten, was mit Rücksicht auf Äusserungen früherer Schriftsteller und im Hinblick auf den jetzt noch in Rom bestehenden gleichzeitigen Gebrauch von Thüre und Vorhang beanstandet werden könne. Doch beruft er sich auf den Lateransarkophag, auf dem ein Centralbau Vorhang und Thüre zeigt, während zwei Basilikenmuster nur einen Vorhang besitzen. Doch scheint uns, dass die Vereinigung von Thüre und Vorhang auf dem Centralbau, — nebenbei bemerkt, hat auf der andern Schmalseite des Sarkophags [1]) auch ein Langhausbau Thüre und Velum und ein Centralbau zeigt eine allerdings in der Zeichnung missratene geöffnete Thüre mit Velum — sehr zu ungunsten der Annahme Ehrhardts spricht. Wenn die Basiliken meist keine Thüren zeigen, so folgt daraus nicht, dass sie keine

[1]) Garr. 323, 5.

hatten, sondern dass sie offen gedacht sind. Offene Thüren aber konnte der Künstler schlecht darstellen, wie das eben zitierte Beispiel beweist. Jedenfalls ist es uns ebenso unglaublich, dass man in altchristlicher Zeit die Thüren nachts mit einem blossen Velum verschloss, wie man das heutzutage thun würde. Die Gleichzeitigkeit einer Thüre mit dem Velum scheint uns unzweifelhaft. Man könnte nur zweifeln, ob von Anfang an die *geschnitzte* Thüre mit dem Velum zusammen vorhanden gewesen wäre, und dafür haben wir an sich weder einen Grund für noch wider. Beide werden nach römischer Sitte gleichzeitig vorhanden gewesen sein. Wollen wir das nicht annehmen, so sehe ich nicht ein, weshalb man nicht ebensogut sagen könnte, die Thüre sei zuerst allein dagewesen, ihres Schmuckes wegen habe man im Anfang kein Velum angebracht, später aber auch hierin der allgemeinen Sitte entsprochen. Fassen wir das Gesagte zusammen, so weist alles auf die Zeit der Gründung der Kirche hin, und diese Zeitbestimmung dürfte genügen; auf die Fixierung eines bestimmten Jahres verzichten wir dabei. Die Thüre gehört ins fünfte Jahrhundert und zwar ziemlich weit, jedenfalls bis zur Mitte hinauf. Ob sie nun gerade gleichzeitig mit der Basilika ist oder einige Jahre später, ist schliesslich für die Archäologie nicht von grossem Belang.

Diese Zeitbestimmung halten wir aber nicht nur für die bis jetzt besprochenen Tafeln, sondern für alle miteinander aufrecht. Gegen eine spätere Ergänzung sprechen dieselben Gründe, welche überhaupt dagegen sprechen, dass die Thüre insgesamt eine spätere Kopie eines altchristlichen Werkes sei. Wann sollen diese Platten ergänzt worden sein? Schultze erklärt, nicht später als im sechsten Jahrhundert: dabei hält er es aber für möglich, dass die ganze Thüre erst im sechsten Jahrhundert gearbeitet worden sei. Und dennoch sollen die restaurierten Platten eine Ersetzung der unansehnlich gewordenen Skulpturen durch neue sein. Fürwahr, diese Platten müssen aus merkwürdig schlechtem Holz bestanden haben, dass sie vielleicht nach ein paar Jahrzehnten schon unansehnlich waren, während die andern heute noch bestehen. Woraus schliesst dann ferner Schultze so sicher auf Erneuerungen, wenn doch die neuen und die alten beide vielleicht dem sechsten Jahrhundert angehören? Wenn alle dem sechsten Jahrhundert angehören, sind dann so starke innere Gründe vorhanden, dass die einen etwa der ersten, die andern der letzten Hälfte desselben zuzuweisen sind? Oder schliesst er das etwa aus den griechi-

schen Einflüssen? Aber diese sind nicht vorhanden, und dann, konnten diese sich nicht von Anfang an bemerkbar machen? Dasselbe ist auf alle jene Ansichten zu erwidern, welche eine Erneuerung im sechsten Jahrhundert verteidigen. Wir müssen also jedenfalls weitergehen, und da wird uns ja auch Spielraum bis ins IX. Jahrhundert geboten. Aber auch das lässt sich nicht halten. Wir müssten dazu notwendig griechische Künstler annehmen, und der griechische Einfluss, den man bemerkt haben will, war ja auch wohl ausschlaggebend. Doch diesem griechischen Einfluss dürften unsere Tafeln wohl die Spitze abbrechen. Alle Tafeln tragen den Stempel des fünften Jahrhunderts in aller Reinheit, wer aber nur ein wenig die Skulpturen späterer Jahrhunderte durchgeht, wird sehen, dass dieselben, auch in der sogenannten karolingischen Renaissance niemals frei vom Einflusse ihrer Zeit bleiben. In unsern Skulpturen sieht man aber z. B. nichts von den merkwürdigen Verdrehungen und Muskelbildungen der karolingischen Zeit. Ausserdem muss man wohl im Auge behalten, dass wir mit unserm Kunstwerk in Rom sind, und in Rom stände eine Skulptur wie die unsrigen, im VII., VIII. und IX. Jahrhundert auch als Kopie ohne Gleichen da. Meistens werden daher auch keine Gründe für die Restaurierung und Erneuerung angeführt, als höchstens der byzantinische Einfluss. Das Letztere könnte man noch verstehen, wenn es sich um Platten der Gruppe III. handelte. Aber sie sind es nicht, welche am meisten beanstandet werden. Ja sogar die Habacuctafel ist, soviel ich mich erinnere, überhaupt noch nicht angefochten worden. Am meisten werden vielmehr die Himmelfahrt, das Rote Meer und die Berufung des Moses umstritten, und doch ist die Himmelfahrt ganz unstreitig ein Glied der I. Gruppe, das Rote Meer aber und die Berufung des Moses gehören zur II. Gruppe. Zwar ist jene Tafel am meisten restauriert und zwar so stark, dass sie bei flüchtiger Betrachtung fremdartig erscheinen könnte, aber man nehme die oben genau angegebenen Ergänzungen weg, und man hat den unverfälschten Typus der Gruppe II. Die Berufung des Moses aber ist das klassischste Bild der Gruppe II. Ein Blick auf unsere Tafeln genügt, eine eingehende Begründung dürfte überflüssig sein. Nichts liegt vor, was die Annahme einer spätern Erneuerung einzelner Tafeln rechtfertigte. Um aber noch besonders die Gruppe III hervorzuheben, so ist mit der Bestreitung des byzantinischen Einflusses auf dieselbe, auch die Frage nach ihrer Erneuerung schon erledigt. Ikonographisch findet sich nichts

in ihnen, was nicht dem fünften Jahrhundert angehören könnte, die Ausführung zeigt mehr Schwung, mehr künstlerisches Können, aber deshalb keine andere Epoche, ja sie widerspricht eben dadurch einem spätern Jahrhundert. Der Stil ist zwar weniger archaisch und primitiv, aber man betrachte die Mosaiken der Kuppel von s. Costanza, das antike Fussbodenmosaik aus dem Fortunatempel in Palestrina, und man wird sich über die kleinen Beigaben auf unsern Platten nicht wundern. Weshalb muss übrigens die Eliasscene jünger sein, wenn die Habacucscene alt sein darf? Dass aber das Holz selbst besser konserviert sei als auf den andern, können wir nicht finden. Der Firniss hat allerdings der einen Tafel ein anderes Aussehen gegeben, als der andern, und deshalb scheint vielleicht die eine älter als die andere. Man nehme noch folgendes Eingeständnis Berthiers und urteile dann über eine Erneuerung im IX. Jahrhundert: „Les panneaux, que l'on pourrait croire de date plus récente, sont manifestement l'oeuvre d'un homme trop intelligent pour supposer qu'il ait méconnu l'importance d'une reproduction de la pensée antique. On peut même ajouter, comme preuve, que plusieurs de ceux que l'on croit plus récents, tels que l'Enlèvement d'Elie, l'Enlèvement d'Habacuc,[1] sont en réalité *les plus antiques par le caractère générale.*“[2] Wir schliessen daher mit Grisar: „Die Skulpturen sind durchweg so intakt, wie sie vor mehr als vierzehnhundert Jahren aus der Werkstätte hervorgingen.“[3] Restaurationen haben stattgefunden, aber keine andern als die oben bei Besprechung der Tafeln aufgeführten, und diese gehören sämtlich dem Jahre 1836 an, einige Füsse und Hände und ein Kopf ausgenommen, welche im Jahre 1891 angefügt wurden. Sonst haben wir achtzehn Originalplatten aus etwa der Mitte des fünften Jahrhunderts vor uns.

Nicht ganz so leicht ist es, auch für die bloss ornamentalen Teile der Thüre, für den Weinwulst, für die innere Umrahmung der Platten und für die Platten an der Innenseite der Thüre den altchristlichen Ursprung nachzuweisen, aus dem einfachen Grunde, weil es nicht so absolut ausgeschlossen ist, dass solche Ornamentation ein spätere Nachahmung des Altklassischen ist. Wenn figürliche Darstellungen immer den Stempel ihrer Zeit tragen, so ist das bei Ornamenten nicht so ausschliesslich der Fall. Wir müssen uns daher

[1]) Vorher, wo er die nach seiner Ansicht erneuerten Tafeln aufzählt, erwähnt er die Habacuctafel nicht.

[2]) p. 8.

[3]) Röm.-Quartschr. 1894, 5.

mit folgenden Erwägungen begnügen. Die Weinrebe ist ein durchaus altchristliches Motiv. Der heutige Wulst ist zwar ganz erneuert, aber wenigstens nach den Resten des alten gefertigt, die zu Mamachis und d'Agincourts Zeiten noch vorhanden waren. Einige kleine Stücke sind heute noch übrig, sie sind aus demselben Holz geschnitzt wie die Reliefplatten. Wir haben daher keinen Grund zu bestreiten, dass sie mit diesen gleichzeitig sind, dass die ganze heutige Umrahmung somit die ursprüngliche wiedergiebt. Dass von Anfang an eine ähnliche nicht vorhanden, sondern die Trennung der Reliefs durch Knöpfe und T-Glieder gebildet worden sei, ist eine Annahme, für welche kein stichhaltiger Grund vorliegt. Ebenso müssen wir auch die innere Umrahmung dem fünften Jahrhundert zuweisen. Ihre Motive sind sowohl in altklassischer als altchristlicher Zeit sehr beliebt. Der Fries an der Hinterseite des Pantheon weist sie in einfacherer Form auf, der Konstantinsbogen dagegen mehr den unsrigen ähnlich mit dreifacher Abwechslung der Füllung. Ja wie schon angedeutet, sind diejenigen Teile am Konstantinsbogen, welche nicht von alten Monumenten herübergenommen sind, bei weitem nicht so exakt gearbeitet wie die unsrigen. Das Holz ist dasselbe wie das der Platten, und der Zustand der Erhaltung der Umrahmung lässt ebenfalls auf hohes Alter schliessen. Zudem findet sich das Motiv in der spätern Kunst nicht mehr wieder. Zwar weist es eine Elfenbeintafel auf, welche Stuhlfauth der karolingischen Renaissance zuschreibt.[1]) Doch ist seine Ansicht nicht unumstritten, und seine Gründe haben mich nicht überzeugt.[2]) Es ist also kein Grund vorhanden,

---

[1]) Elfenbeinplastik 159 ff. Abbild. Garr. 449, 2.

[2]) Mit Berufung auf Portheim, der dekorative Stil in der altchristlichen Kunst, S. 19, erklärt Stuhlfauth: „Etwas im besondern Sinne Karolingisches und der altchristlichen Elfenbeinplastik in ihrem gesamten Umfange Fremdes ist die Umrahmung der Tafeln mit einem Akanthusblatt.“ Später dehnt er das Akanthusblatt einfach zu einem vegetalen Ornament aus. Von einem einfach vegetalen Ornament redet nun Portheim überhaupt nicht, bezüglich des Akanthus aber sagt er ausdrücklich: „Die karolingische Kunst giebt sich als die bewusste Nachahmung der Antike, ... welche ihr aber doch zum grössten Teil nicht unmittelbar, sondern *nur durch Vermittelung der altchristlichen Kunst* zugeführt wird. Dies zeigt sich schon in der Bildung des Akanthus, der sich hier und im Zusammenhange damit in der angelsächsischen Bücherornamentik ausbreitet, während er in der vorkarolingischen *nur selten* auftritt.“ Also tritt er doch auf, und in der That haben viele Diptychen und auch spezifisch christliche Elfenbeine vegetale Umrahmung. Man vergl. das Diptychon des Probian mit seinen herrlichen Palmetten (Wilpert Capitolo di storia I, p. 4), das Boethiusdiptychon mit seinen Akanthus, dsgl. das Diptychon des Basilius (Wilpert C. c. p. 12 u. 16) ferner den Mailänder Buchdeckel und die Tafel

mit Kraus die innere Umrahmung dem IX. Jahrhundert zuzuschreiben.

Was endlich die Tafeln an der Innenseite angeht, so findet sich allerdings wenig Analogie dafür aus altchristlicher Zeit. Das Muster der dritten Reihe ist wohl ähnlich auf einem Lateransarkophag und, wenn auch einfacher, auf der Steinthüre von Henschir Zoui [1]) zur Darstellung gekommen. Für die andern sind mir ähnliche Beispiele nicht bekannt. Nichtsdestoweniger können wir sie unbedenklich dem V. Jahrhundert zuschreiben. Jedenfalls war eine Füllung auch im Innern von Anfang an vorhanden. Der Eindruck des Holzes, die Art und Weise der Ausführung, der abgeschrägte Rand um die Reliefs weisen mit aller Bestimmtheit auf gleichzeitige Entstehung mit den Tafeln der Aussenseite. Sie waren vor den Restaurationen dieses Jahrhunderts vorhanden, welcher andern Zeit soll man sie also zuschreiben, wenn nicht der Entstehungszeit der Thüre? Dadurch wird auch am besten erklärt, dass gleich den figürlichen Darstellungen auch eine Anzahl dieser Platten mit der Zeit untergegangen ist. Sind sie aber alt, so sind sie geradezu ganz einzig dastehend.

VII.

Die „Concordia Veteris et Novi Testamenti".

Unter der „Concordia Veteris et Novi Testamenti" oder dem sogenannten Parallelismus zwischen dem Alten und Neuen Testamente

von Murano (Garr. 454—456). Die vegetale Umrahmung in karolingischer Zeit hat zwar ein charakteristisches Gepräge, aber dieses weist die in Rede stehende Tafel nicht auf. — Was ferner von der Flügellosigkeit der Engel gesagt wird, so kann ich mich, ohne mich hier auf eine Erörterung über die Entwicklung des Engeltypus einzulassen, mit der Behauptung Stuhlfauths (Die Engel in der altchr. Kunst 245): „Selbstverständlich konnte man nun, (nachdem die Engel einmal Flügel erhalten hatten) nicht wieder beliebig die Engel mit und ohne Flügel darstellen, so gut man vorher schlechterdings sich nicht einfallen lassen konnte, einem Engel sie einmal zu geben," nicht einverstanden erklären. Die Beflügelung der Engel setzt Stuhlfauth ins ausgehende IV. Jahrhundert, und erklärt dann, seitdem habe nur noch die karolingische Renaissance flügellose Engel gekannt. Zunächst wäre unsere Tafel einmal genau zu datieren, und es scheint, man darf sie ziemlich weit hinaufrücken. Sodann ist es sehr wohl möglich, dass eine gewisse Zeit noch ein Schwanken im Engeltypus bestand, endlich aber kann auch Raummangel maassgebend gewesen sein. Raummangel liess den Künstler auf dem Deckel von Murano den Engeln nur einen Flügel geben, und auf dem Mittelfeld haben sie gar keine. Ebenso auf dem Etschmiadzindeckel (Strz. Byz. Denkm. II, Taf. I, 2). Der karolingische Ursprung der Tafel ist also nicht erwiesen.

[1]) de Rossi, Bull. 1880 Taf. XI, 11.

versteht man die Zusammenstellung auf einander bezüglicher Bilder oder Bilderserien aus dem Alten und Neuen Testamente. Dieselbe war im Mittelalter sehr beliebt. Ihren Ursprung aber hat sie gleich von jener Zeit ab, da die altchristliche Kunst es wagen durfte, sich offen und frei zu entfalten. Zwar sind die Monumente und die litterarischen Quellen spärlich, aber sie lassen im Verein mit einer a priori selbstverständlichen Entwicklung der Bildercyklen keinen Zweifel an dem Vorhandensein dieser Concordia vom IV. Jahrhundert ab. Die Katakombenkunst weist eine solche Beziehung nicht auf, sie war vorwiegend sepulkraler Art. Die Sarkophagskulptur des IV. und V. Jahrhunderts erweitert den Cyklus der Katakombenbilder, und wenn auch sie ihren Schlüssel hauptsächlich in der Commendatio animae findet, so mögen doch typische Beziehungen zwischen Scenen des Alten und Neuen Testamentes für die Zusammenstellung derselben maassgebend gewesen sein. Das ist nun um so eher anzunehmen, als die Sarkophagskulptur bis zu einem gewissen Grade unter dem Einfluss der damals aufstrebenden monumentalen Kunst stand und ihr Motive entlehnte. Diese letztere war in hervorragender Weise didaktisch.[1]) Was durch das lebendige Wort verkündigt wurde, sollte im Bilde immer und immer wieder geschaut, und so besonders den Ungebildeten ein Mittel geboten werden, sich die Heilslehren einzuprägen, wie es ihrer Natur angemessen war. Die Predigt des Evangeliums aber musste naturgemäss von dem Alten Bunde ihren Ausgang nehmen. Er enthielt ja in seinen Vorbildern und Prophezien den Stempel der Wahrheit für die neue Lehre. So hören wir Petrus am Pfingstfeste, so Stephanus vor dem Hohen Rate ihre apologetischen Predigten halten, so fahren die Väter in ihren Reden und Schriften fort. Da musste ganz von selbst die didaktische Kunst, als es ihr vergönnt war, sich frei zu entfalten, denselben Weg nehmen und auch die Erfüllung dessen, was der Alte Bund verheissen, im Neuen Bunde dem Auge vorstellen. Hätten wir selbst nicht bestimmte Aussprüche der Väter, die Monumente, so selten sie sind, sprechen für sich selbst. In der Kuppel von s. Costanza waren in der untern Zone 12 Scenen des Alten, in der obern 12 des Neuen Testamentes dargestellt, wie de Rossi aus den vorhandenen Überlieferungen als sehr wahrscheinlich darthut. Die ambrosianischen Tituli geben uns ebenfalls vier neutestamentliche und siebenzehn alttestamentliche Scenen, wobei nicht unwahrscheinlich ist, dass die Zahl der neu-

[1]) Den Nachweis dafür siehe Kraus, Kunstgeschichte I, 79.

testamentlichen erheblich grösser war. Ebenso giebt das Dittochäum des Prudentius 24 Titel für das Alte und 25 für das Neue Testament. Ob dieselben für wirklich ausgeführte Bilder verfasst waren oder für solche, die mit Auswahl ausgeführt werden konnten, kommt dabei nicht in Betracht, da sie jedenfalls für den Bildercyklus Zeugnis ablegen, welcher den damaligen Anschauungen entsprach. Klar und deutlich spricht Paulinus v. Nola in seiner Beschreibung der Felixbasilika die Absicht dieser Concordia aus:

„Miremurque sacras veterum monumenta figuras
Et tribus in spatiis duo Testamenta legamus.
Hanc quoque cernentes rationem lumine recto
Quod nova in antiquis tectis antiqua novis lex
Pingitur est etenim pariter decus utile nobis
In veteri novitas, atque in novitate vetustas.“ [1])

Auch in den Mosaiken von s. Maria Maggiore möchte ich diesen Parallelismus, wenn auch nur unvollkommen annehmen. Diejenigen, welche die Langhauswände schmücken, sind zwar älter als die heutige Basilika und höchstwahrscheinlich in dieselbe anderswoher übertragen worden. Dass aber bei dieser Übertragung eine Beziehung zu denen des Bogens dem Erbauer vorschwebte, zeigt die Merkwürdigkeit, dass aus der sonst chronologischen Reihenfolge eine Scene herausgenommen und unmittelbar neben den Triumphbogen gesetzt wurde, nämlich das Opfer des Melchisedech, welches die erste an der linken Seitenwand ist. Hier liegt zwar zunächst die Beziehung zum Altar und dem auf demselben darzubringenden Opfer vor, aber nachdem diese einmal festgestellt ist und somit die Absicht, den typischen Charakter einer alttestamentlichen Scene auf das Neue Testament auszudrücken, ist die Annahme nicht unberechtigt, dass überhaupt die beiden Serien an den Langhauswänden und dem Triumphbogen sich entsprechen sollten. [2]) Derselbe Gedanke war offenbar bestimmend für Bischof Neo von Ravenna, wenn er in seinem Triclinium an der einen Wand den Psalm Laudate Dominum de coelis illustrierte, auf der gegenüberliegenden das Wunder der Brotvermehrung; ferner über der Schmalseite unten die Erschaffung der Welt, oben die Geschichte des hl. Petrus. Auf den Parallelis-

[1]) De s. Felice Nat. carm. X. 170 sqq. Migne LXI, 666.

[2]) Siehe über die Mosaiken von s. Maria Maggiore ausser den mehrfach citierten Musaici von de Rossi (fasc. XVII, XVIII) den Bericht über den Vortrag Grisars in den Conferenze di Archeologia cristiana, Nuovo Bullettino di arch. crist. anno V, 1899, p. 82 sq.

mus weisen ferner die in der Basilika zu Hadscheb-el-Aium in Afrika gefundenen Terracottaplatten aus dem IV. Jahrhundert, welche ebenfalls alt- und neutestamentliche Scenen enthalten.[1]) Am prägnantesten aber sind die Zeugnisse des Elpidius Rusticus († 533)[2]) und Bedas.[3]) Ersterer giebt die Tituli für 24 Bilder, von denen die ersten sechzehn paarweise aus dem Alten und Neuen Testamente zusammengestellt sind, so z. B. 1. Eva a diabolo seducta; 2. Angeli ad Mariam adventus; 3. Adam et Eva de Paradiso pelluntur; 4. Latro in paradisum introducitur etc. Daran schliessen sich acht, die alle dem Neuen Testamente angehören. Beda berichtet im Leben des Abtes Benedikt, dass dieser von seinen verschiedenen Romreisen die Gemälde für die Ausschmückung des von ihm erbauten Klosters und der dazu gehörigen Kirchen aus Rom mitbrachte. Die Kirche des h. Petrus erhielt die Bilder der allerseligsten Jungfrau und der zwölf Apostel, die Kirchenwände wurden an der Südseite von den evangelischen Geschichten, an der Nordseite von Darstellungen aus der Apokalypse eingenommen, „quatenus intrantes ecclesiam omnes etiam litterarum ignari, quaquaversum intenderent, vel semper amabilem Christi sanctorumque eius quamvis in imagine contemplarentur aspectum; vel dominicae incarnationis gratiam vigilantiore mente recolerent, vel extremi discrimen examinis, quasi coram oculis habentes, districtius seipsi examinare meminissent." Für die Kirche der Muttergottes brachte er ebenfalls „dominicae historiae picturas", für die des hl. Paulus dagegen „imagines *de concordia veteris et novi Testamenti* summa ratione compositas exhibuit; verbi gratia, Isaac ligna, quibus immolaretur portantem, et Dominum crucem, in qua pateretur aeque portantem proxima super invicem regione, pictura coniunxit. Item serpenti in eremo a Moyse exaltato, Filium hominis in cruce exaltatum comparavit." Aus dem Context geht hinlänglich hervor, dass die Bilder der Concordia Novi et Veteris Testamenti in Rom, von wo Benedikt sie mitbrachte, ziemlich geläufig waren. Man nimmt gewöhnlich und mit Recht an, Benedikt habe die Vorlagen zu seinen Bildern in Form von Malerbüchern oder Miniaturenkodices mitgebracht. Bestanden aber in Rom im VII. Jahrhundert solche Malerbücher, so ist man daraus allein schon berechtigt, für die Übung des Parallelis-

[1]) Kraus, Kunstgeschichte I, 398.

[2]) Hist. Vet. et Novi Test. Migne LXII, 543 sqq.

[3]) Vita ss. Abbatum monasterii in Wiramutha et Girvum, Benedicti etc. Lib. I; Migne XCIV, 717 sq. und 720.

mus daselbst noch viel höher hinaufzugehen. Im Obigen dürfte hinlänglich der Beweis erbracht sein, dass sie schon im IV. Jahrhundert geläufig war.

Ein treffliches Beispiel für diesen Parallelismus bietet die Thüre von s. Sabina. Auch dort haben wir eine Znsammenstellung von Scenen des Alten und Neuen Testamentes. Es fragt sich nur, wie weit derselbe auszudehnen sei. Hätten wir noch alle Tafeln erhalten und wäre man in ihrer Deutung einig, so wäre die Frage sehr leicht entschieden. Nun aber sind wir mehr oder minder auf Vermutungen angewiesen. Der Ausgangspunkt muss jedoch jedenfalls das noch Vorhandene sein.

Manche wollten eine gleichmässige Verteilung der Platten auf das Alte und Neue Testament annehmen, und einige gingen sogar soweit, eine paarweise Beziehung zwischen den einzelnen Platten zu behaupten. Darnach hätten vierzehn Tafeln dem Alten und vierzehn dem Neuen Bunde angehört, und je eine im Alten hätte ihr Gegenstück im Neuen gefunden.

Für die Würdigung dieser Ansicht dürfte es angebracht sein, noch einmal einen Blick zurückzuwerfen auf den Parallelismus überhaupt. In den Monumenten und litterarischen Quellen, welche wir angezogen haben, ist ein so vollkommener Parallelismus nirgendwo zu finden mit Ausnahme bei dem einzigen Beda. Von den Bildern in s. Costanza sind uns nur wenige bekannt, aber jedenfalls scheinen diejenigen, welche unmittelbar übereinander standen, einander nicht entsprochen zu haben, wenigstens stand über der Verurteilung der Richter durch Daniel ein Wunder Christi. Ebensowenig entsprechen sich die ambrosianischen Tituli und diejenigen des Prudentius in seinem Dittochäum; wenn auch von denen des Letztern einige zusammengestellt werden können, so fehlt doch jeder Anhaltspunkt für die Annahme einer planmässigen Zusammenstellung, abgesehen davon, dass die neutestamentlichen die alttestamentlichen um eine übertreffen. Um von den übrigen ganz zu schweigen, Elpidius Rusticus, welcher doch sechzehn wirklich paarweise zusammenstellt, fügt am Schluss noch acht aus dem Neuen Testament hinzu. Übrigens sind wir nicht gewiss, ob es auch nicht mit den Bildern des Abtes Benedikt sich ähnlich verhielt, da Beda nur zwei Paare beispielsweise aufführt.

Diese Beobachtung schliesst zwar einen vollkommenen Parallelismus auf unserer Thüre nicht aus, aber sie muss doch von zu ge

wagten Konjekturen abschrecken, wenn sich für seine Rekonstruktion zu grosse Schwierigkeiten bieten. Sehen wir also zu, zu welchen Annahmen die noch vorhandenen Platten berechtigen. Die Gesamtzahl derselben betrug 28, und zwar 16 kleine und 12 grosse; noch vorhanden sind 18, und darunter 10 kleine und 8 grosse. Für einen vollkommenen Parallelismus hätten nun notwendigerweise 14 Platten dem Alten und 14 dem Neuen Testamente angehören müssen, diese hätten sich entsprechend auf die kleinen und grossen Tafeln verteilen müssen, sodass 8 kleine und 6 grosse auf jedes der beiden Testamente entfallen wären. Das war jedoch jedenfalls nicht der Fall. Von den noch vorhandenen grossen Tafeln weisen vier alttestamentliche und vier neutestamentliche Scenen auf, es ist daher nicht ausgeschlossen, dass die vier fehlenden sich gleichmässig auf beide Seiten verteilt hätten. Anders dagegen bei den kleinen. Von ihnen sind noch 10 erhalten, und von diesen 10 gehören 9 unstreitig dem Neuen Testamente an. Wie man nämlich auch die Tafel Nummer 14 auslegen möge, sie ins Alte Testament zu verweisen, ist unmöglich. Zudem dürfte es sehr schwer sein, für die einzelnen Tafeln ein Gegenstück im Alten Testament zu finden, so z. B. für die beiden Verurteilungsscenen, für die beiden Erscheinungsscenen, wenn man nicht der Phantasie gar zu weiten Spielraum einräumen will. Der Parallelismus in der angegebenen Form war also ganz sicher nicht vorhanden.

Aber lag die Sache vielleicht so, dass ohne Rücksicht auf den Unterschied von grossen und kleinen Platten 14 und 14 sich gegenseitig entsprachen? Das ist jedoch von vornherein nicht wahrscheinlich. Hätte man eine vollkommene Concordia beabsichtigt, so würde man sie wohl nicht in dieser seltsamen Form gewählt haben, sondern einen Schritt weitergegangen sein, um die oben erörterte Form durchzuführen. Zudem bleibt die Schwierigkeit bestehen, für alle vorhandenen Platten ein passendes Gegenstück zu finden.

Man wird sich also wohl mit einer mehr allgemeinen Art der Concordia begnügen müssen. Das weitgehendste Zugeständnis, welches man machen kann, ist, dass die grossen Tafeln sich einzeln entsprochen hätten, die kleinen dagegen sich ihrem Inhalte nach darum gruppiert hätten, teils als Fortsetzung des vorbildlichen Elementes, teils als Erweiterung der grossen evangelischen Scenen. Es ist das die Ansicht Grisars. [1]) Es sind ja in der That einige grosse Tafeln vorhanden, welche unverkennbar zu einander Beziehung haben.

[1]) Röm. Quartschr. l. c. 44.

Den Wundern des Moses treten die Wunder Christi gegenüber, der Aufnahme des Elias die Himmelfahrt Christi, der Personifikation der Kirche die Darstellung des christlich-römischen Kaisertums. Wäre diese letzte Scene die Verkündigung der Geburt des Johannes, so bildete sie ein treffliches Gegenstück zu der Berufung des Moses. So aber haben wir einstweilen noch keine entsprechende Tafel für die Berufung des Moses und das Rote Meer gefunden, wenn man nicht etwa an die Geburt Christi und die Taufe denken wollte. Vielleicht legt aber ein Versuch einer Rekonstruktion der Thüre, den wir sogleich unternehmen wollen, den Gedanken an andere Beziehungen näher. Doch mag schon jetzt bemerkt werden, dass der vollkommene Parallelismus auch für die grossen Platten immerhin zweifelhaft ist, da wir ja gar keinen festen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Inhaltes derer haben, welche verloren gegangen sind.

Dieser Grund macht auch eine sichere Rekonstruktion der Thüre unmöglich. Dieselbe würde zu leicht ein Spiel der Phantasie werden. Nur insoweit kann man dieselbe versuchen, als man die Frage erörtert nach dem Anfang und dem Ende der historischen Reihe und wenigstens annähernd den noch vorhandenen Platten ihren ursprünglichen Platz anweist. Die Reihenfolge war offenbar eine chronologische. P. Grisar lässt dieselbe links oben in der Ecke beginnen und rechts unten endigen. Das ist jedenfalls das natürlichste und findet seine Analogien auf vielen andern Monumenten. Nichtsdestoweniger glaube ich, einer andern Anordnung den Vorzug geben zu sollen. Der Grund, der mich dazu bestimmt, ist der Zustand der Erhaltung der Tafeln. Es muss doch wohl einen Grund geben, weshalb die einen untergegangen, die andern erhalten geblieben, die einen ziemlich stark beschädigt, andere fast unversehrt sind. Der nächstliegendste Grund dürfte nun wohl der sein, dass die verlorenen und beschädigten Platten vorzugsweise dem unteren Teile der Thüre zuzuweisen wären. Darauf deutet zu klar gerade der Umstand hin, dass manche Tafeln, so die beiden Scenen der Verurteilung Christi und die Kreuzigung durch oftmalige Berührung mit den Händen abgeschlissen erscheinen. Nun aber sind die letzten Bilder in der Reihe, die Scenen nach der Auferstehung sehr gut erhalten, ebenso fast alle grossen Tafeln. Sie dürfte also nach oben zu versetzen sein. Das lässt sich aber erreichen, wenn man die Anordnung so wählt, dass die Reihe oben links in der Ecke beginnt, dann auf den beiden linken

Flügeln der Thüre absteigt, auf den rechten Flügeln sich fortsetzend von unten aufsteigt und oben rechts endigt. Ein Rekonstruktionsschema, welches in Fig. 6 gegeben wird, möge die Sache erläutern.

Figur 6.

1	8 Habacuc. (?)	15 Christus u. die Jünger.	22 Emausscene.
2 Berufung des Moses.	9 Rotes Meer.	16 Kaisertum.	23 Kirche.
3	10 Anbetung der Magier (?)	17 Verkündigung d. Auferstehung.	24 Christus bei den Frauen.
4 Wunder des Moses.	11 Elias.	18 Wunder Christi.	25 Himmelfahrt Christi.
5	12	19 Christus vor Pilatus.	26 Kreuzigung.
6	13	20	27
7	14	21 Christus vor Kaiphas.	28 Verleugnung Petri.

Knüpfen wir an dieses Schema einige Worte der Erläuterung. Nach demselben entfielen auf den obern Teil nur zwei verlorene Platten und eine stark restaurierte (das Rote Meer). Alle übrigen

fehlenden Tafeln verteilten sich auf die untere Partie, soweit sie mit den Händen zu erreichen ist. Ebendahin fallen die Verurteilungsscenen und die Kreuzigung. Wenn die Verleugnung des Petrus, welche in sehr gutem Zustande sich befindet, auch ihren Platz unten findet, so mag ihre Erhaltung sich vielleicht gerade daraus erklären, dass sie die letzte Stelle unten in der Ecke einnahm, wo sie der Gefahr nicht so ausgesetzt war als mehr nach der Mitte oder nach oben zu. Der der Habacucscene und der Anbetung der Magier angewiesene Platz ist natürlich willkürlich, sie müssten nur in den obern Teil verlegt werden.

Ganz auffallend tritt aber bei dieser Anordnung der Parallelismus hervor. Die Tafeln des Alten Testamentes nehmen die rechte Seite ein, die des Neuen die linke. In chronologischer Folge absteigend entsprechen die ersten genau den auf der andern Seite chronologisch aufsteigenden. So die Wunder des Moses den Wundern Christi, die Aufnahme des Elias der Himmelfahrt Christi. Und sollte nicht etwa auch das christliche Kaisertum seine Beziehung zur Berufung des Moses, der in dieser Begebenheit zum politischen Führer des auserwählten Volkes bestimmt wird, die Kirche aber im Roten Meer, welches nach der Erklärung der Väter die Taufe, das Thor zur Kirche bedeutete, haben?

Die gegebene Reihenfolge ist auch in den Werken der altchristlichen Kleinkunst nicht ungewöhnlich. Sie findet sich z. B. auf den Mailänder Buchdeckeln.[1]) Wie aber die Lücken auszufüllen sind, ist schwer zu sagen. Für die kleinen Felder ist es ja leicht, Füllungen zu finden. Es könnte etwa neben Habacuc Daniel zwischen den Löwen, neben die Magier die Geburt, in die Felder 5, 7, 12, 14 eine der üblichen Darstellungen, wie Heilung der Blutflüssigen, des Gichtbrüchigen, die Samariterin, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem oder Fusswaschung treten. Vielleicht war die eine oder andere dieser Scenen auch für grosse Felder komponiert. Doch wie bemerkt, das sind reine Vermutungen, und auch die in obigem Schema ausgeführte Rekonstruktion überschreitet nicht die Grenzen einer probabeln Hypothese.

[1]) Garr. 454 und 455.

VIII.

Die Sabinathüre und ihr Verhältnis zu den mittelalterlichen figurierten Thüren.

Oben wurde bei Beantwortung der Frage nach dem Alter der Sabinathüre die Möglichkeit, sie als eine Nachbildung der Bronzethüren des XII. und XIII. Jahrhunderts anzusehen, ausgeschlossen. In diesem Schlusskapitel soll nun die umgekehrte Frage behandelt werden, ob nämlich die Thüre von s. Sabina in ursächlicher Beziehung zu jenen Thüren und überhaupt zu den figurierten Kirchenportalen des Mittelalters steht.

Die Frage wurde zuerst angeregt mit Rücksicht auf die Bernwardsthüren am Hildesheimer Dom. Nachdem Cuno (im Archiv für Kirchl. Kunst IX, 1885. Heft 7) und Neumann (Zeitschrift des Österreichischen Museums, April 1890) auf die Verwandtschaft beider Thüren hingewiesen hatten, hat Bertram [1]) auf die Berthier'sche Publikation hin die Abhängigkeit der Hildesheimer Thüre von der Sabinathüre darzulegen versucht. Ihm pflichtet Ehrhardt [2]) unbedingt bei, indem er sagt: „Sowohl innere (Identität einzelner Scenen, übereinstimmende technische Merkmale) als äussere Momente (der Aufenthalt Bernwards in der Nähe der St. Sabinabasilika) stellen die behauptete Abhängigkeit ausser jeden Zweifel." Er geht dann weiter und findet in den Domthüren von Spalato eine zweite Nachbildung der Sabinathüre, wenngleich er zugesteht, dass die Abhängigkeit hier weit weniger hervortritt als bei der Bernwardsthüre. Was die angeführten Gelehrten für zwei vereinzelte Monumente behauptet haben, hat dann Kuhn [3]) verallgemeinert, indem er den Satz aufstellte: „Die Thüre von s. Sabina wurde ohne Zweifel das Vorbild für die spätern reliefgeschmückten Bronzethüren," ein Satz, den er allerdings nachher bei Behandlung der Domthüre zu Hildesheim dahin einschränkte, dass Bernward „das Motiv, aber auch nur dieses" in den Thüren von s. Sabina in Rom empfing. Demgemäss dürfen sich auch die folgenden Ausführungen nicht auf die Domthüren in Hildesheim und Spalato beschränken, sondern müssen die Bronzethüren des Mittelalters in ihrer Gesamtheit berücksichtigen, wenn sie sich auch naturgemäss mit jenen ausführlicher beschäftigen werden.

[1]) Die Thüren von s. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwardsthüre.
[2]) Ephem. Spalat. 10.
[3]) Allgem. Kunstgesch., Plastik 296.

Vor allem muss man bei unserer Frage wohl den Unterschied zwischen *Verwandtschaft* und *Abhängigkeit* im Auge behalten. Verwandt sind Monumente schon dann zu nennen, wenn sie einander ähnlich sind, sei es nun in ihrer Zweckbestimmung, in ihrer Technik, oder in ihrer Ikonographie und Formengebung. Eine solche Ähnlichkeit, ginge sie auch noch so weit, reicht aber nicht aus, um eine Abhängigkeit zu bedingen. Auf Zweckbestimmung und Technik brauchen wir dabei gar nicht näher einzugehen, zumal wenn die Technik keine Frucht eines erfinderischen Geistes, sondern wenigstens in ihren Anfängen von der Natur selbst eingegeben ist, wie Bronzearbeit und Holztechnik. Für ähnliche Ikonographie und Formengebung kann ja aber eine allgemeine Kunsttradition vorliegen. Es ist in diesem Fall wohl eine indirekte Abhängigkeit von alten Monumenten, von denen sich die Tradition herschreibt, vorhanden, eine Abhängigkeit, die besteht, selbst wenn die alten Vorbilder alle untergegangen sind, aber keine direkte derart, dass das spätere Monument unmittelbar von einem ältern beeinflusst wäre.

Wiederum kann eine Abhängigkeit, auch eine direkte, von irgend einem antiken Monumente im allgemeinen zweifellos vorliegen, wenn nämlich ein Kunstwerk die antike Ikonographie und Formengebung in auffälliger Weise wiedergiebt zu einer Zeit, wo sonst die alte Tradition geschwunden oder doch stark mit spätern Einflüssen durchsetzt ist, ohne dass darum schon die Abhängigkeit von diesem oder jenem bestimmten Monumente sich beweisen liesse.

Eine wirkliche Abhängigkeit aber kann dann sehr verschieden sein, mehr oder minder weitgehend. Sie kann sich bloss auf den Gegenstand mit Ausschluss der Technik und Formengebung, oder bloss auf letztere mit Ausschluss des Gegenstandes erstrecken, sie kann in unserm Falle z. B. bloss darin bestehen, dass ganz allgemein eine figurierte Thüre Veranlassung zu einer andern, im übrigen von jener ganz verschiedenen giebt. Im letztern Falle müssen wohl äussere Momente hinzutreten, um zu der Annahme von Beziehungen zu berechtigen. Hauptsächlich aber muss das Werk selbst den Einfluss zeigen. Ist dieser auch nach dem Gesagten sogar durch grosse Ähnlichkeit noch nicht dargethan, so ist er doch auf der andern Seite um so geringer, je mehr der Künstler in Komposition und Formengebung selbständig seine eigenen Wege geht.

Die Abhängigkeit von einem bestimmten Monument ist, abgesehen von äusserer Bezeugung, meist nicht leicht festzustellen, wenn

auch die Abhängigkeit von einem alten Monumente überhaupt zweifellos ist. Es müsste ausgemacht sein, dass ein anderes Monument, das als Vorbild gedient haben könnte, nicht mehr vorhanden war, oder aber die Ähnlichkeit müsste so frappierend sein, dass es offenbar auf der Hand läge, das eine habe dem andern zum Vorbild gedient. Abweichungen, ausser solchen, die nur in der Fertigkeit des ausführenden Künstlers ihren Grund haben, dürfen dann nur sehr selten sein,[1]) aber es genügen nicht einige gemeinsame Züge bei wesentlicher Verschiedenheit. Von Verwandtschaft kann im letztern Fall wohl die Rede sein, nicht aber von Abhängigkeit, wenn nicht äussere Zeugnisse vorliegen. Die Möglichkeit einer solchen Abhängigkeit soll natürlich nicht bestritten werden, aber die Behauptung derselben stützt sich jedenfalls nur auf eine probabele Konjektur, deren Grad durchweg nicht sehr hoch sein wird.

Es erwächst uns also die Frage: Sind die mittelalterlichen Thüren mit der Sabinathüre verwandt und ist diese Verwandtschaft eine so innige, dass ein wirkliches Abhängigkeitsverhältnis besteht? Wenig glaubwürdig ist an und für sich ein solches Verhältnis, wenn sich für die ikonographische Ausstattung eine Kunsttradition nachweisen lässt, um so mehr, wenn man mit Grund annehmen kann, dass die in Rede stehenden Thüren ein Glied einer ununterbrochenen Kette bilden. Aber auch abgesehen davon, die blosse Kunsttradition genügt, um dieselben zu erklären, da man ja bei monumentaler Ausschmückung der Basiliken naturgemäss darauf kommen musste, auch die Thüren reich zu verzieren, besonders zu einer Zeit, wo man mit Vorliebe das Portal in reichen bildnerischen Schmuck kleidete. Mit Rücksicht hierauf ist ein Einfluss der Thüre von s. Sabina auf die byzantinischen Bronzethüren in Italien, z. B. in Rom in s. Paolo fuori le mura,[2]) an der Grabkapelle Bohemunds von Canosa, an der Grottenkirche in Monte s. Angelo, in Salerno und Amalfi[3]) ausgeschlossen. Sie sind meist a niello ausgeführt, und dieser Unterschied der Technik macht meines Erachtens nach schon die Annahme einer Abhängigkeit hinfällig, die weitergeht als Anregung zur Herstellung einer

[1]) Auch unter dieser Voraussetzung wäre noch zu entscheiden, ob nicht beide ein gemeinsames Prototyp gehabt hätten oder mehrere gleiche Exemplare noch vorhanden waren, die kopiert werden konnten. Doch schwindet dieses Bedenken, je grösser der Zeitraum ist, der zwischen beiden Monumenten liegt.

[2]) D'Agincourt, IV, pl. 13—20.

[3]) Schulz, die Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien etc. Taf. X, XXXIX, LXXX, LXXXV.

figurierten Thüre überhaupt. Ihr Bildercyklus, die Komposition, die Formengebung ist echt byzantinisch, sie erinnert sehr lebhaft an die Miniaturen und die Monologien. Ausserdem stammen die erwähnten meisten inschriftlicher Bezeugung gemäss direkt aus Konstantinopel, haben also jedenfalls die Sabinathüre nicht zum Vorbild gehabt, selbst wenn diese byzantinischen Ursprungs wäre. Denn jedenfalls wäre sie vor dem Ikonoklasmus in Italien gewesen. Von den 12 Scenen aus dem Leben Christi auf der Thüre von s. Paul finden sich nur zwei dem Gegenstande nach, nicht der Komposition nach auf der Sabinathüre. Dazu kommen alle die neuen Apostel- und Martyriumbilder. Im Ernst kann man an einen Zusammenhang der Thüre mit der unsrigen nicht denken. Es ist auch gar nicht nötig. Wenn Strzygowsky in Konstantinopel heutzutage noch Nachahmungen antiker, reliefgeschmückter Thüren fand, so darf man wohl annehmen, dass die Tradition derselben sich erhalten hatte, wie überhaupt der Ikonoklasmus zwar eine Unterbrechung der byzantinischen Kunst bildet, diese aber nach jener unheilvollen Periode dort ansetzte, wo sie vor derselben stehen geblieben war.

Wie verhält es sich aber mit dem Einfluss auf die Denkmäler der romanischen Periode, sei es, dass sie in Holz oder in Bronze angefertigt wurden? Beschränken wir uns zunächst auf Italien.[1]) Es ist nicht möglich, hier auch nur die hauptsächlichsten einzeln durchzugehen, aber eine nur oberflächliche Betrachtung genügt, um darzuthun, dass sie in Komposition und Stil vollständig der damaligen Kunstentwickelung folgten. Diese aber stand nicht mehr so sehr auf den Schultern der altchristlichen Kunst, sondern schlug einen ganz eigenen, nationalen Weg ein. Wäre uns keine reliefgeschmückte Thüre des Altertums bekannt, niemand würde daran denken, dass man für diese Thüren ein Vorbild suchen müsse. Wenn also eine solche Vorbildlichkeit nicht nötig ist, wenn Ikonographie und Stil, Anordnung und Ausstattung kaum einige wenige Berührungspunkte bilden, so darf man, wenn nicht schwerwiegende äussere Motive vorliegen, eine Abhängigkeit nicht konstruieren, weder von antiken Thüren überhaupt, noch viel weniger von einer bestimmten. Wenn eine Abhängigkeit der romanischen Thore angenommen werden soll, so kann es nur die sein, dass die Anregung zu bildnerisch geschmückten Thüren und teilweise auch die Ikonographie, weniger

[1]) S. Schulz a. a. O. Taf. XX—XXV (Trani und Ravello); XXXII, XXXIII (Troja), LXIII (s. Pietro in Alba fucese); Kuhn, Allg. Kunstgeschichte, Plastik, S. 360 (Thüre von s. Zeno in Verona).

die Formengebung durch die byzantinischen Thüren herkam. Diese Abhängigkeit ist sehr wahrscheinlich, zumal wenn man an mehreren derselben beobachtet, wie sie sich gleichsam gewaltsam vom byzantinischen Einfluss loszureissen suchen. In der Technik zog man jedoch das Relief dem Niello vor. Äussere Motive aber sind bis jetzt nur für die Domthüren in Hildesheim beigebracht und durch sie vielleicht auch für andere Monumente des Nordens.

Betrachten wir diese etwas näher! Die Bronzethüre am Hildesheimer Dom [1]) ist zweiflügelig. Jeder Flügel umfasst acht Felder mit Reliefs, die, annähernd gleich gross, nur durch schmalere oder breitere Leisten etwas unregelmässig abgeteilt sind. Die Felder sind nicht umrahmt. Die Scenen auf dem linken Flügel sind der Schöpfungsgeschichte entnommen. Sie bringen von oben nach unten folgende Gegenstände zur Darstellung: 1. Gott entnimmt dem schlafenden Adam eine Rippe, 2. er führt Adam die Eva zu, 3. Sündenfall, 4. Strafgericht, 5. Austreibung aus dem Paradies durch einen Engel, 6. Adam und Eva in der Ausübung ihres mühevollen Berufes, 7. Opfer Kains und Abels, 8. Brudermord Kains. Auf dem rechten Flügel wickelt sich von unten nach oben die Geschichte der Erlösung in folgenden Bildern ab: 1. Verkündigung der Geburt Christi, 2. Geburt Christi, 3. Anbetung der Magier, 4. Darstellung im Tempel, 5. Christus vor Pilatus, 6. Kreuzigung, 7. Verkündigung der Auferstehung an die Frauen, 8. Christus erscheint der Magdalena.

Mit der Sabinathüre hat die Bernwardsthüre mithin die Anbetung der Magier, die Verurteilung Christi, die Kreuzigung, die Verkündigung der Auferstehung gemeinsam. Fassen wir aber die Komposition und die Formengebung ins Auge, so werden wir wenig oder gar keine Übereinstimmung finden. Die Bildwerke der Bernwardsthüre sprechen eine ganz eigene Sprache. Manche Vorbilder oder Traditionen mögen auf die Komposition Einfluss geübt haben, aber keine hat sich irgendwie Herrschaft errungen. Es finden sich Anklänge an den byzantinischen Bildercyklus, es finden sich solche an die karolingisch-ottonischen Miniaturen, aber sie sind selbständig verarbeitet. Bernward oder sein Künstler waren schöpferische Geister, die in wahrhaft packender Weise in wenigen Bildern das grosse Weltdrama vorzuführen verstanden. Die Formengebung mit ihren langen Gestalten, die in ihrem untern Teile nur matt, im obern fast rund sich vom Hintergrunde abheben, mit ihren vege-

[1]) Kraus, Kunstgeschichte II, I, S. 212; Kuhn a. a. O. S. 322 f.

talen Ornamenten ist urwüchsig. Für die wenigen Berührungspunkte, welche zwischen der Domthüre und der Sabinathüre bestehen, — als welche Bertram insbesondere den Grundgedanken, den Parallelismus zwischen den beiden Testamenten, die Gemeinsamkeit einiger behandelter Gegenstände, die übrigens sehr in der Minderheit sind, andere Einzelheiten, wie die Hand Gottes, die aus den Wolken ragt, die Gestaltung des architektonischen Hintergrundes bezeichnet, — Berührungspunkte, die bei der grossen Verschiedenheit ganz verschwinden, lassen sich leicht andere und bessere Erklärungen finden als die Abhängigkeit von der Sabinathüre. Bertram gesteht auch zu, dass dieselben „nicht ihnen (den beiden Thüren) allein gemeinsam sind, beide sind selbständig durchgeführte, durchdachte Bildercyklen, nicht eine Thüre bloss Kopie der andern, sondern beides Werke selbständig schaffender Meister voll tiefen Gehalts und reich an theologischen Gedanken.“ Was insbesondere die erwähnten Berührungspunkte betrifft, so sei noch bemerkt, dass die Architektur auf der Bernwardsthüre, wenn wir die Grabcella auf der Scene der Verkündigung der Auferstehung ausnehmen, von der Einfachheit derer auf der Thüre von s. Sabina grundverschieden ist; die Hand Gottes war in der karolingischen Kunst sehr beliebt und der grossartige Parallelismus der Hildesheimer Thüre findet seine Erklärung viel besser aus dem Mittelalter heraus, als durch den Hinweis auf das Altertum, wo er, wie wir gesehen haben, doch nur unvollkommen war.

Aus innern Gründen lässt sich daher eine Beziehung zwischen beiden Thüren nicht behaupten. Nichtsdestoweniger soll dieselbe nicht absolut bestritten werden. Bernward hielt sich im Jahre 1001 mehrere Monate in Rom auf, und als er zurückkehrte, begann er seine bahnbrechende Thätigkeit auf allen Gebieten der Kunst. In Rom hatte er sich befruchtet, die Bernwardssäule, [1]) nach dem Vorbilde der Trajanssäule gearbeitet, liefert dafür den hinreichenden Beweis. Seine Wohnstätte war auf dem Aventin, ganz in der Nähe der Basilika der hl. Sabina. Da ist es bei einem so kunstsinnigen Manne undenkbar, dass er ein so ehrwürdiges Denkmal des Altertums, welches damals wohl noch unversehrt in seinem ganzen herrlichen Schmuck dastand, nicht oft besucht und studiert habe, dass er insbesondere auch unsere Thüre nicht oft bewundert habe. Es ist daher gewiss wahrscheinlich, dass sie auf die Hildesheimer Thüre

[1]) Kuhn, a. a. O. S. 325.

einen gewissen Einfluss geübt habe, wenn auch nur insofern, als sie in Bernward den Entschluss wachrief, seinen Dom ebenfalls mit einem reichverzierten Portale zu schmücken. Grössern Einfluss kann man nach dem, was oben über die Ikonographie der Bernwardsthüre gesagt wurde, nicht geltend machen. Wenn daher Kuhn sagt:[1]) „Das Motiv, aber auch nur dies, empfing Bernward offenbar in den Thüren von s. Sabina in Rom," so möchte ich diesen etwas unbestimmten Satz dahin präzisieren: „Es ist wahrscheinlich, dass die Sabinathüre Bernward zur Herstellung seiner Domthüre veranlasste." Innerlich aber besteht zwischen denselben so wenig Zusammenhang, dass man sie eigentlich nicht einmal verwandt nennen kann, wenn wir einen höhern Grad der Verwandtschaft als den reliefgeschmückter Thüren überhaupt ins Auge fassen.

Bernwards Initiative rief im Sachsenlande einen regen Kunsteifer hervor. Noch manche andere bronzene Thüren verdanken wir ihnen, wenn sie auch heute sich an weit entfernten Orten wiederfinden. Die Domthüre in Posen-Gnesen[2]) mit ihren 18 Bildern aus dem Leben des hl. Adalbert und die Korssunsche in Nowgorod[3]) sind Werke sächsischer Meister. Sie stehen der christlichen Antike vollständig fern. Ist es aber wahr, dass die Sabinathüre den Anstoss für die Hildesheimer Thüre gab, verdankt aber wiederum die sächsische Schule ihre Entstehung der Anregung Bernwards, so ist eine gewisse indirekte Abhängigkeit auch dieser Thüren von der Sabinathüre anzunehmen, allerdings eine sehr entfernte. Mit der Thüre von Nowgorod zeigt einen engen Zusammenhang das kostbare, geschnitzte Holzportal an der Kirche Maria im Kapitol zu Köln. Auf beiden findet sich dieselbe Anordnung in Abwechslung von grössern und kleinern Platten, indem auf beiden Flügeln zunächst oben eine grosse Füllung die ganze Breite des Flügels einnimmt, darunter zwei Paare kleiner Füllungen sich gruppieren, dann wieder eine grosse u. s. f.; auf beiden findet sich grosse Übereinstimmung in dem umrahmenden äussern und innern Ornament. Doch sind die Gegenstände der Kölner Thüre meist dem byzantinischen Bildercyklus entliehen, der byzantinische Charakter vielfach auch in der Komposition beibehalten, die Formengebung jedoch ganz romanisch, wie sie dem XI. Jahrhundert zukommt. Mit der Sabinathüre hat sie nur fünf

[1]) S. 336.
[2]) Kuhn, a. a. O. 327.
[3]) Kraus, Kunstgesch. II, I, 214; Kuhn a. a. O. S. 376.

Scenen unter sechsundzwanzig sachlich gemein. Zu einem Vergleich verlockt besonders die Umrahmung, die ganz analog unserer Thüre aus einer äussern, einem allerdings mit romanischem Blattornament geschmücktem Wulst, der zudem nur die ganzen Flügel, nicht alle Tafeln einzeln umzieht, und einer innern, von durchflochtenem Bandwerk gebildeten, besteht. Letztere ist noch mit einem Stab umsäumt, der wie eine missglückte Nachahmung des Perlstabes ausschaut. Doch wäre es auch ausgemacht, dass diese Motive auf die Thüre von s. Sabina unmittelbar zurückzuführen wären, — was sich durchaus nicht beweisen lässt, — und wäre dadurch eine gewisse Abhängigkeit dargethan, so reichten diese wenigen Berührungspunkte in Anbetracht der grossen Verschiedenheit nicht aus, die Thüre eine Nachahmung derer von s. Sabina zu nennen. Verwandtschaft besteht sicherlich, und gerade die hervorgehobenen Umrahmungsmotive scheinen dafür schwer ins Gewicht zu fallen, doch ist es nicht zu erweisen, dass gerade die Sabinathüre Modell gestanden habe. Es kann ja eine andere Tradition altchristlicher Reliefthüren ihren Einfluss geltend gemacht haben.

Auf eine ähnliche Tradition dürfte auch die Domthüre in Spalato[1]) zurückzuführen sein. Auch sie zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit unserer Thüre. Sie ist aus Holz geschnitzt, hat, wie die Sabinathüre ursprünglich, 28 Füllungen, die jedoch alle gleich gross sind. Die Felder sind doppelt umrahmt, mit einem innern Streifen, dessen Zeichnung wechselnd bald Rankenwerk, bald Flechtwerk aufweist, und mit einem äussern Ornament, das aus reichem Rankenwerk besteht, welches zahlreiche Vögel, Genien und bizarre Büsten von Menschen und Tieren beleben. Es ist kein Hohlwulst, sondern platt in Hochrelief ausgeführt. Über den Thürspalt legt sich ein mit romanischem Blattmotiv geschmückter Wulst. Auf den Ecken der einzelnen Felder hat sie, wie die Bronzethüre und die Kölner Thüre dicke Knöpfe. Die Ähnlichkeit mit der Sabinathüre ist jedoch sehr gering. Die Ornamentik ist sehr verschieden. Von dem innern Ornament gar nicht zu reden, die äussere Umrahmung zeigt kein Traubenmotiv, sondern ein echt mittelalterliches. Dazu sind die Bilder sämtlich dem neutestamentlichen Cyklus entnommen, eine Verschiedenheit, welche durch eine Gegenüberstellung zweier Reihen, deren eine Scenen des öffentlichen Lebens, die andere des Leidens und der

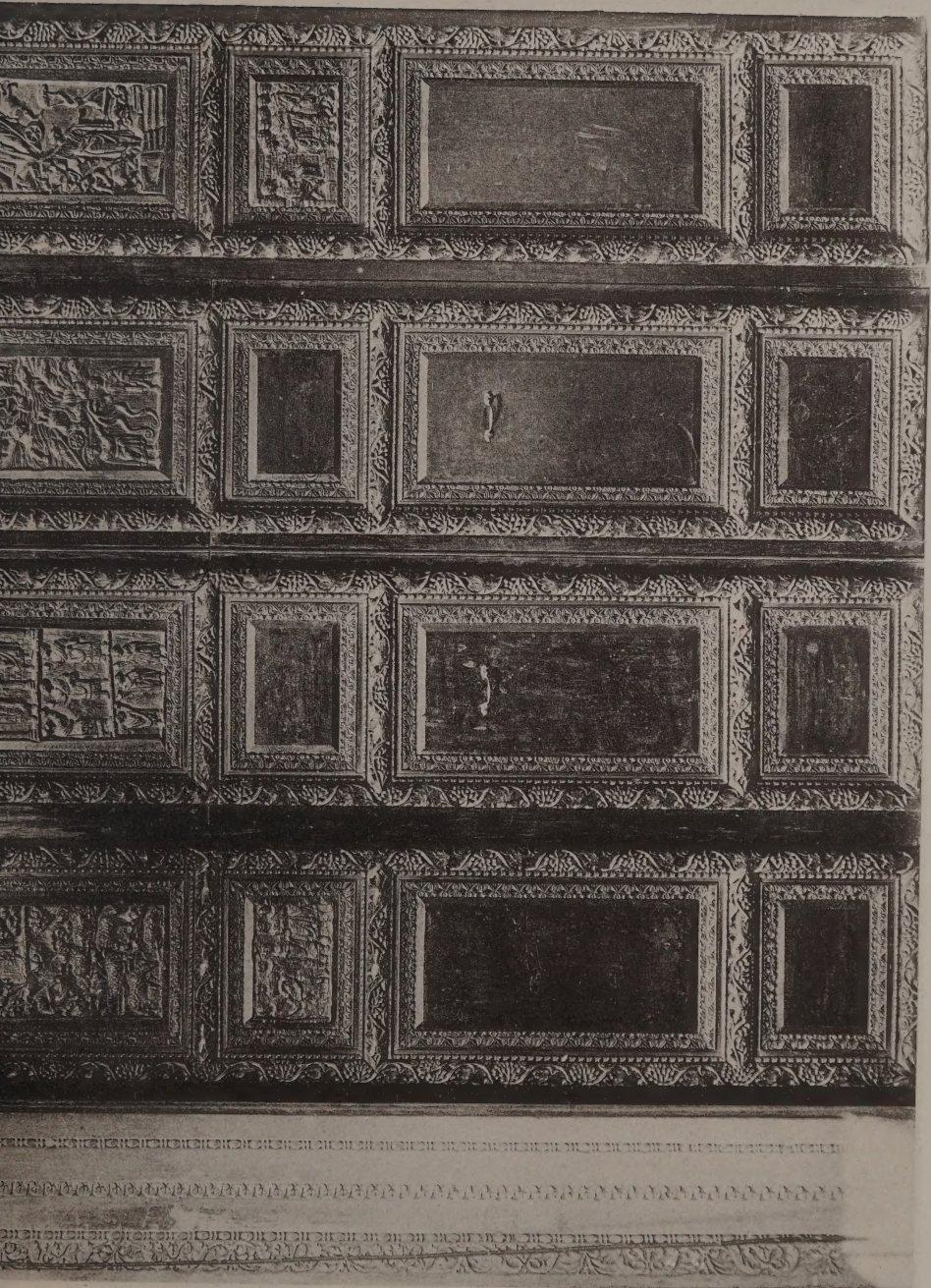
[1]) Abb. Ehrhardt, Ephem. Spalat. Taf. II. Phot. Wlha., Wien 2020. Der Verfasser hatte noch in jüngster Zeit Gelegenheit, das Original selbst zu prüfen.

Verherrlichung unseres Herrn veranschaulicht, nicht aufgewogen wird, da diese zu natürlich ist, als dass sie durch einen andern, übrigens fremden Parallelismus veranlasst sein müsste. Sachlich haben beide Thüren nur fünf Darstellungen gemeinsam, nämlich die Anbetung der Magier, die Hochzeit zu Kana, die Heilung des Blindgeborenen, Christus vor Pilatus, die Kreuzigung und endlich, wenn man will, kann man noch Christus in der Glorie mit dem obern Teil des die Kirche vorstellenden Reliefs auf der Sabinathüre in Verbindung bringen. Aber die Komposition ist ganz verschieden. Die Spalatothüre lehnt sich unverkennbar an den byzantinischen Bildercyklus an, auch die Formengebung verrät noch eine Kunst, die ein Kind von Byzanz ist, aber sie hat doch eine starke nationale Färbung angenommen. Dass unter diesen Umständen zwischen manchen Feldern der Sabinathüre und der Spalatothüre technische Ähnlichkeit herrscht, ist nicht zu verwundern. Hat ja doch die byzantinische Kunst das Erbe der altchristlichen angetreten und manchen Fonds derselben fast unverändert dem Mittelalter übermacht. Die Ähnlichkeit zwischen den Pilatusscenen schlägt Ehrhardt selbst schon aus dem Grunde nicht hoch an, weil bei der Behandlung dieses Gegenstandes nicht viel Abwechslung möglich ist. Ein Vergleich Christi in der Glorie ferner auf den beiden entsprechenden Tafeln dient eher dazu, die Verschiedenheit als die Ähnlichkeit zu erweisen, da die Abweichung der Spalatothüre vom altchristlichen zum mittelalterlichen Stil richtig betont wird. Insbesondere aber findet Ehrhardt Anklänge zwischen der Verkündigung der Geburt Christi auf der Thüre in Spalato und unserer Tafel XII (Nro. 9). Doch sind dieselben sehr gering. Die in Frage stehende Tafel stellt zudem die Verkündigung der Geburt des Johannes gar nicht vor. Aber gesetzt, dem wäre so, gesetzt ferner, dieselbe stimmte in der Komposition genau mit der analogen Tafel der Spalatothüre überein, so wäre diese Übereinstimmung hinreichend in dem byzantinischen Einfluss begründet. Der byzantinischen Kunst ist es ja eigen, gewisse Typen für alle Gegenstände ein und derselben Art zu fixieren. So sind z. B. alle Geburtsscenen gleich, der Typ aber war ursprünglich der der Geburt Christi. Kein Wunder, wenn also zwischen der Verkündigung der Geburt des Johannes auf unsrer Thüre und der der Geburt Christi auf der Spalatothüre technische Ähnlichkeiten beständen. Doch in der That besteht sie nicht, und ein Vergleich zwischen beiden Tafeln ist nach der neuen Erklärung derer von s. Sabina nicht mehr zulässig.

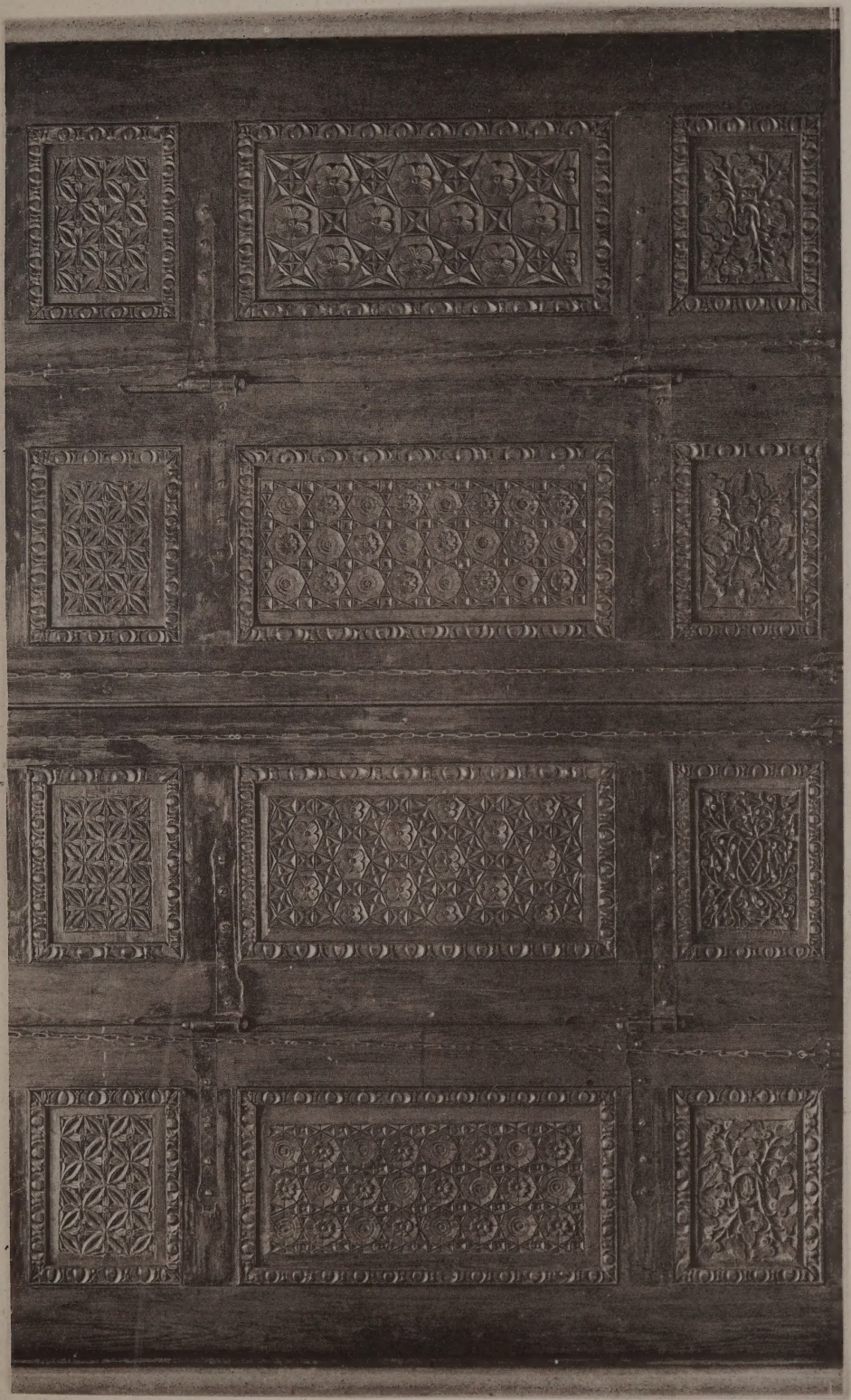
Wenn wir nach den Vorbildern für die Spalatothüre suchen wollen, so dürfte es nicht notwendig sein, nach Rom zu gehen, sie bieten sich vielmehr in allernächster Nähe des Monumentes selbst. Die Thüre liegt augenblicklich, anlässlich der Restauration des Domturmes, in dem Baptisterium, dem ehemaligen Lararium des Diokletianspalastes. Da finden sich nun auf den Thürpfosten dieser antiken Ädikula genau dieselben Ornamente, welche in der Umrahmung der Thüre wiederkehren, diese von allerlei Figuren von Menschen und Tieren belebten schweren Rankengewinde, die schmale, leichte Traubenranke mit ihren Vögeln. Wer diese Pfosten aufmerksam betrachtet hat und dann in das Baptisterium eintritt, um die Thüre anzuschauen, wird unwillkürlich überrascht sein von der Übereinstimmung der Ornamentik. Ähnliche, wenn auch einfachere Ornamente umrahmen auch das Domportal. Zwischen diesen Monumenten ist nicht nur Ähnlichkeit vorhanden, sondern die Thüre bietet geradezu eine Kopie der antiken Pfosten, welche jedenfalls aus den ersten Jahren des IV. Jahrhunderts stammen. Nehme man dazu, dass die Thüre von einem einheimischen Künstler, Andreas Buvina, geschnitzt worden ist, so dürfte die behauptete Abhängigkeit wohl ausser Zweifel sein. Die Füllungen ferner lehnen sich, wie schon bemerkt, in ihrer Komposition ganz an den byzantinischen Cyklus an, im übrigen aber finden sie ihre volle Erklärung in den übrigen Skulpturen Dalmatiens im XIII. Jahrhundert in Zara, Spalato und besonders Traù. Sie zeigen wie jene die in der byzantinischen Schule gebildete Kunst, die sich jedoch teils aus eigener Kraft, teils vielleicht durch fremde Einflüsse von ihrer Lehrerin loszureissen und selbständig zu entwickeln sucht. Eine Abhängigkeit von s. Sabina ist daher meines Erachtens nach auszuschliessen, die Spalatothüre ist ein Kind ihres Landes.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so ergiebt sich, dass die byzantinischen Bronzethüren aus dem XII. und XIII. Jahrhundert in gar keinem Zusammenhang mit der Sabinathüre stehen. Ebenso lassen sich die romanischen Bronzethüren ohne dieselbe erklären, da sie in Komposition und Formengebung gar keine Ähnlichkeit mit ihr aufweisen und figurierte Thüren an und für sich nicht durch ein Vorbild veranlasst zu sein brauchen. Auch könnten sie ja ihre Entstehung dem Einfluss der ihnen vorhergehenden byzantinischen Thüren verdanken. Die Bernwardsthüre steht zwar mit der Sabinathüre nicht in einem innern Zusammenhang, der dazu berechtigte,

sie miteinander in ursächliche Verbindung zu bringen, aber es ist nicht unwahrscheinlich, dass Bernward durch die Kenntnis dieser zur Anfertigung einer ähnlichen angeregt wurde. Weiter ging aber auch der Einfluss nicht. Vermittelst der Bernwardsthüren ist sodann ein indirekter Einfluss auf einige andere Thüren nicht ausgeschlossen, zu denen vielleicht auch die Kölner Thüre zu rechnen ist, obwohl für diese noch eine andere ältere Tradition maassgebend gewesen sein mag, da sie nämlich innerlich mehr sich dem Altchristlichen nähert als die übrigen. Die Domthüre in Spalato findet aber ihre volle Erklärung in Spalato selbst, in der Nachahmung der diokletianischen Ornamentik und der damals in Dalmatien herrschenden Kunstschule.



Roma Fotot. Danesi



Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

TAF. XIII (N. 10)

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

TAF. XV (N. 12)

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma. Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

Roma Fotot. Danesi

NA5620 .S95W6
Das altchristliche hauptportal an der
Princeton Theological Seminary-Speer Library
1 1012 00026 8500